MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07201 554 8

ML
410
W1M33
v.1

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/richardwagnerdap01nouf

Offert par l'Éditeur

189

RICHARD WAGNER

D'APRÈS LUI-MÊME

DU MÊME AUTEUR

La Symphonie fantastique de Hector Berlioz. Essai sur l'expression de la musique instrumentale. Brochure in-8°. Florence, 1880.

Berlioz et le Mouvement de l'Art contemporain, in-16°, 2e édition., chez Fischbacher, Paris, et chez Lœscher, Florence, 1885.

DROITS D'AUTEUR RÉSERVÉS

Florence, 1885. — Imprimerie Coopérative, rue Monalda, 1.

GEORGES NOUFFLARD

RICHARD WAGNER

D'APRÈS LUI-MÊME

I.

DÉVELOPPEMENT DE L'HOMME ET DE L'ARTISTE

Les Fées — La Défense d'aimer
Le Vaisseau Fantôme — Tannhæuser — Lohengrin
La Mort de Siegfried

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
Société anonyme
33, Rue de Seine

FLORENCE
HERMAN LŒSCHER
Rue Tornabuoni
(TURIN ROME)

1885

LIBRARY
SEP 1 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

ML
410
W1N88
v.1

AVANT-PROPOS

PROFESSION DE FOI D'UN FRANÇAIS

Allemagne et France — Le génie français.

Richard Wagner est né à Leipzig, cinq mois avant la bataille, qui, livrée sous les murs de cette ville, affranchit l'Allemagne du joug napoléonien ; il peut passer à bon droit pour le créateur d'un art essentiellement germanique. Une telle coïncidence ne pouvait pas échapper aux biographes allemands ; il était naturel qu'elle fît vibrer en eux les cordes du patriotisme. En vérité si les Allemands et Wagner n'avaient désiré que l'indépendance politique et artistique de leur pays, nous aurions mauvaise grâce à y trouver à redire. Mais il n'en a pas été ainsi : les Allemands nous ont pris l'Alsace-Lorraine, et Wagner, au moins pendant la dernière période de sa carrière, s'est posé en adversaire décidé de ce qu'il appelle la *civilisation française*. Nous profiterons donc

d'une occasion qui se présente au début de cette étude, pour dire, une fois pour toutes, ce que nous pensons à ce sujet. Nous pourrons ensuite poursuivre ce travail avec la sérénité d'esprit qu'il convient d'apporter dans les questions artistiques.

Les Allemands se défendent, je le sais, de tout esprit de conquête. « Il ne nous ont pas pris « l'Alsace-Lorraine, disent-ils, car ces provinces « étaient à eux ; en 1870, ils en ont seulement « repris possession. » Que l'Alsace soit allemande, scientifiquement on peut le soutenir ; mais humainement, non. Pour les hommes de chair et d'os ; pour ceux qui sentent, qui aiment, qui vivent, la nationalité repose sur le même principe que le mariage : sur le consentement. Eh bien, j'en appelle à Siegfried, ce type du héros vraiment humain, qu'a évoqué le génie de Wagner. Eut-il voulu de Brunehilde, si elle ne se fût librement donnée à lui ?

Du reste quand les Allemands ont avancé que leur récente conquête de l'Alsace-Lorraine, n'était pas une conquête, ils ne paraissaient pas, eux-mêmes, avoir une grande foi dans une telle allégation, car, en même temps, ils ont plaidé les circonstances atténuantes. « Notre attaque, disent-ils, fut « injustifiable ; elle les a contraints à soutenir une « grande guerre, douloureuse pour eux. Il est « juste que nous ayons été châtiés, et qu'ils se « soient dédommagés de leurs peines et de leur « sang répandu. Enfin nous sommes d'humeur

« inquiète. Il est certain que nous ne nous ré-
« signerons jamais à accepter notre défaite comme
« définitive. De là la nécessité pour eux de se
« prémunir en ajoutant une nouvelle ligne de
« défense à celle qu'ils possédaient déjà. » Toutes ces raisons ne sont pas meilleures que les précédentes. Sans doute la guerre de 1870 fut maladroitement engagée ; mais c'est là, pure question de forme. Au fond, c'est la Prusse et non la France qui, en ce siècle comme dans les précédents, a été la nation conquérante. J'ai parcouru la Bavière et la Saxe en 1866 ; je me souviens que le sentiment y était alors très monté contre la Prusse. Que les Allemands aient voulu depuis être incorporés à ce royaume pour former une grande nation, à leur point de vue, je le comprends. Mais c'était là un fait nouveau. S'il se fût produit au détriment de la Prusse, il n'est pas douteux qu'elle s'y fût opposée de toutes ses forces. Pourquoi donc se scandaliser que nous en ayons fait autant? La constitution de l'empire d'Allemagne était un résultat assez beau pour qu'on pût s'en contenter. S'il en eût été ainsi, j'affirme que nous eussions oublié Metz et Sedan comme nous avons oublié Waterloo. Je le demande à tout observateur impartial, est-il un seul Français qui ait seulement l'idée de faire une guerre de revanche à l'Angleterre? Il est vrai que M. de Bismark serait bien aise de faire naître en nous, au détriment de nos voisins d'Outre-Man-

che, cet esprit agressif qu'on nous reproche. Pourtant si nous avons jamais la guerre avec l'Angleterre, la cause n'en sera ni notre mauvais caractère, ni le désir de vengeance : ce sera la prétention de ce pays au monopole de la colonisation. Défaite, n'est pas déshonneur ! C'est le plus chevaleresque de nos rois, c'est François Ier qui l'a dit. Une nation vaincue sans être dépouillée, n'a aucune obligation de faire la guerre. Elle a même le devoir de ne pas la faire. Quand deux peuples sont aux prises, il faut bien qu'il y en ait un qui ait le dessous. Si le vaincu n'acceptait jamais sa défaite, la guerre serait incessante et nous en reviendrions à l'état de barbarie. Mais si le vainqueur a profité de son triomphe pour nous arracher nos frères ; si ceux-ci, asservis par lui, clament après nous : que commande le devoir ?... Dans le grand drame de Wagner, il est question d'un anneau d'or. C'est un instrument de servitude qu'a forgé un nain ténébreux, le noir Albéric. Siegfried, le héros dont je parlais tout à l'heure, s'en est emparé ; mais il a bien tort de vouloir le conserver, car il lui en coûte la vie. Brunehilde est plus sage : elle le rend aux filles du Rhin. Alors la servitude disparaissant du monde, l'amour règne entre les hommes. Eh bien, il me semble que l'Alsace-Lorraine présente une grande similitude avec l'anneau du Nibelung. Que les Allemands adoptent les conclusions du poème de Wagner, qu'ils renoncent à tenir des hommes

asservis. Alors la paix du monde sera établie sur des bases solides.

Comme on voit, je suis jusqu'ici tout à fait d'accord avec Wagner. Je regrette d'être obligé maintenant de prendre parti contre lui. Toutes les fois qu'il s'est adressé à des Français, il a dit que son unique ambition était de doter son pays d'un art entièrement original. Néanmoins, il est certain qu'avec beaucoup de ses concitoyens il considérait l'esprit français comme purement formaliste et stérile au fond. A ceci je répondrai par des faits.

Pour se convaincre que le génie créateur ne manque pas à la race française, il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire du Moyen-Age. Ce fut à cette époque que naquirent une littérature et un art propres aux sociétés qui succédèrent à l'empire romain ; et ce fut là l'œuvre de la France (1). Or, si le mot création a un sens, c'est bien ici qu'il peut s'appliquer. L'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre, le nord Scandinave, la Grèce même lurent, traduisirent et imitèrent à cette époque nos chansons de gestes et nos poèmes

(1) LITTRÉ, *Etudes sur les Barbares et le Moyen-Age*, troisième édition, p. 390, chez Didier. — FERGUSSON, *History of Architecture*, t. I, p. 457, chez John Murray à Londres — LÜBKE, *Histoire de l'art*, ouvrage allemand dont j'ai sous les yeux une traduction anglaise publiée à Londres par Smith, Elder and C.°, t. II, p. 4.

d'aventures (1). Si Wagner emprunta à Wolfram d'Eschenbach son *Parsifal* et son *Tristan* à Godefroy de Strasbourg, ceux-ci les devaient à notre Chrestiens de Troyes (2). « Partout dans la litté-« rature française du XIe, XIIe et XIIIe siècles, dit « M. Le Clerc, on trouve une invention vraiment « spontanée qui ne devait rien à l'imitation. Il « n'y manque que le travail du style, l'art de bien « dire (3). » Et de son côté le poète allemand Uhland écrivait en 1812 (4) : « La langue française romane « a enfanté un cycle véritablement épique. L'image « d'une époque vraiment héroïque, un faisceau de « traditions nationales, une action vivement dé-« veloppée, un style naturel et vrai, l'emploi « constant du rhythme musical, tels sont les traits « distinctifs qui établissent une analogie entre les « chants homériques, les poèmes chevaleresques

(1) LITTRÉ, *Etudes sur les Barbares*, p. 385.

(2) Ibid., p. 393.

(3) Ibid., p. 386. La langue d'oïl allègue pour soi, dit Dante dans son traité *De Vulgari eloquio*, qu'à cause de ses formes plus faciles et plus agréables que les autres, tout ce qui a été rédigé en vulgaire prosaïque lui appartient : par exemple toute la suite des gestes des Troyens et des Romains, les longues et belles aventures du roi Arthur et beaucoup d'autres histoires ou enseignements. La langue d'oc peut prétendre qu'elle est la première qui ait eu des poètes, comme plus parfaite et plus douce, par exemple Pierre d'Auvergne et d'autres avant lui. LITTRÉ, *Etudes sur les Barbares*, p. 397.

(4) Ibid., p. 394.

« de la France et les Nibelungen. » — Aujourd'hui l'invention de l'architecture ogivale ne nous est plus contestée (1). Elle mérite certainement des éloges plus grands encore. Si jamais création artistique a manifesté une sève exubérante c'est bien celle-là. Quiconque connaît nos belles cathédrales, admettra que nous pouvons porter les yeux sur les temps et les pays les plus divers sans redouter les comparaisons : « Le cœur, le sentiment, « dit Henri Martin (2), tel est le grand mobile de « cet art à la fois gaulois et chrétien qui fut l'art « français du moyen-âge. L'art des âges primi- « tifs, c'est la puissance physique, la grandeur « matérielle ; ce sont les entassements gigantes- « ques des pyramides de Menphis, les étages in- « finis de Babel, les montagnes creusées et sculp- « tées d'Ellora, les collines taillées d'Itzalane et « de Palenqué ; puis l'intelligence illumine ces « forces fatales ; l'idéal et le sens du beau s'éveil- « lent ; alors vient le second âge de l'Inde et de « l'Egypte, qui, affranchi du despotisme sacer-

(1) L'architecture du nord de la France est certainement le sujet le plus intéressant dans l'histoire entière du style du Moyen-Age. Ce sujet comprend l'origine et le progrès de cette forme d'architecture ogivale qui, ayant eu au XIIIe siècle Paris pour centre, s'étendit jusqu'aux extrémités de l'Europe, envahissant toute l'Allemagne, l'Angleterre et même l'Espagne et l'Italie. *History of Architecture* by James Fergusson, t. I, p. 457.

(2) Henri Martin, *Histoire de France*, t. IV, p. 336.

« dotal et fécondé par la liberté, enfante la Grèce
« comme son dernier et son plus noble fruit :
« l'intelligence humaine a compris les divines har-
« monies du ciel et de la nature, elle tente d'en
« réaliser l'image par des créations pures, calmes
« et simples dans leur beauté comme l'ordonnance
« de l'univers : l'intelligence, l'harmonie voilà en
« deux mots cet art immortel de la Grèce, qui
« a donné son secret dans les symboles d'Am-
« phion et d'Orphée. Mais l'intelligence n'est pas
« tout l'homme, l'homme n'est pas fait seulement
« pour contempler et comprendre ; l'homme souf-
« fre, aime et aspire. Après l'art grec, l'art chré-
« tien ; et la passion.... ou en terme plus général
« et métaphysique, le sentiment devient le ca-
« ractère spécial de cet art, qui s'est longtemps
« cherché avant de rencontrer sa souveraine
« expression dans le style ogival. Cet art n'est
« tout entier qu'une immense aspiration vers
« Dieu, vers l'infini, aspiration ardente et dou-
« loureuse du cœur, bien différente de la con-
« templation tranquille et de l'identification par
« la pensée, telles que les professait l'antique
« Orient ! Les arcs des voûtes, ceux des fenêtres,
« les clochetons, les pyramides, les tours, toutes
« les lignes du dedans et du dehors, depuis les
« arches du portail jusqu'à ces flèches qui se
« perdent dans les nues, semblent s'associer dans
« un effort universel pour s'élancer loin de la
« terre et rejoindre le ciel. Là est l'unité de cet

« art, si libre, du reste, dans ses inspirations, si « merveilleusement variée dans ses détails, et qui « n'étant gêné, comme le judaïsme et l'islamisme, « par aucune interdiction, par aucune entrave « religieuse, s'est emparé de la nature entière....

« .... Il est difficile d'échapper à l'impression « de respect et presque d'effroi que cause, au pre- « mier coup d'œil, la grandeur de l'ensemble. « Cette haute façade au triple porche, à la large « rose, aux galeries aériennes, aux tours majes- « tueuses que surmontent les flèches d'une élé- « vation inouïe ; puis cet immense vaisseau dont « la masse, percée de gigantesques fenêtres, sur- « git du milieu d'une forêt d'aiguilles, de tourel- « les, de clochetons, d'arcs audacieux, de ponts « jetés à travers les airs ; et cette seconde nef « qui fait la croix avec le vaisseau principal en « jetant à ses deux extrémités deux façades laté- « rales où se répètent les merveilles du grand « portail ; tout ce mélange de grandeur et de « variété doit ébranler fortement l'imagination « la moins passionnée : à la vue de ces masses « si puissantes et si légères, qui éveillent à la « fois dans l'âme l'impression des montagnes et « des forêts, à la vue de tout ce peuple de pier- « res, de ces milliers de statues, de ces légions « d'anges et de saints, de monstres et de démons, « d'hommes et d'animaux, qui se dressent à tou- « tes les issues et sur toutes les cimes, qui cou- « ronnent de leurs épais bataillons les arceaux

« des porches, qui environnent d'un long cordon « de sentinelles géantes les flancs et la croupe de « l'édifice, on sent que la pensée ordonnatrice « de l'œuvre a voulu en faire l'arche universelle, « la *grand'nef du monde*. Si l'on avance vers « le grand portail et sous la voûte du porche, si « l'on contemple de plus près les innombrables « figures qui remplissent les soubassements, les « intervalles des colonnes, les voussures, la sur- « face plane des tympans, architecture vivante « qui se marie à toute les lignes de l'architec- « ture morte, le sens du monument ne souffre « plus d'obscurité ni de doute; l'art chrétien « expose à tous les yeux sur le frontispice de « ses temples ce que l'art sacerdotal des anti- « ques religions enfermait au fond du sanctuaire, « à savoir : le mystère de la vie humaine. Tout « au bas des médaillons de petite dimension re- « présentent la vie mondaine avec ses labeurs et « ses plaisirs, la nature, la marche annuelle des « saisons; ce sont les métiers, les travaux phy- « siques de l'homme, les douze signes du zodia- « que; plus haut, entre les colonnes que portent « les arceaux de la voûte, s'élèvent les images « de la vie sainte, les grandes et imposantes « figures des patriarches, des prophètes, des apô- « tres et de leurs plus illustres successeurs, et « quelquefois des rois, des reines, et des autres « puissants du siècle qui ont été admis à côté « des saints à titre de fondateurs ou de bienfai-

« teurs de la basilique: à la place d'honneur, au « milieu de cette cour vénérable, la Vierge-Mère, « leur reine à tous, est là, son enfant dans les « bras, debout entre les deux ventaux de la « porte, et pareille elle-même à la porte mystique « du ciel (*Janua cœli*); auprès de ces statues « et sur leurs têtes.... apparaissent en bas-relief « les actions, les souffrances et la mort du Christ, « de la Vierge ou d'un grand saint; enfin la ré- « gion supérieure du portail est occupée par le « dénoûment de cette trilogie sacrée: au-dessus « des travaux de la vie mondaine, les combats « de la vie des saints; au-dessus de la vie mi- « litante, la vie triomphante des bienheureux et « l'éternelle misère des damnés, le jugement, le « paradis et l'enfer, le Christ et la Vierge, l'homme- « Dieu et la femme type, siégeant dans la gloire « parmi l'armée céleste des anges et des saints, « tandis que les damnés se débattent sous la griffe « impitoyable des démons. C'est là que se dé- « ploie dans toute sa splendeur le culte de la « Vierge: la mère est assise dans le ciel en face « du fils, et semble son égale.

« Dans l'intérieur du temple, dans le sanctuaire « Jésus-Christ règne seul; la Vierge et les saints « occupent les chapelles et déroulent, près de la « vie et de la passion du Christ, leurs légendes « infinies sur les innombrables verrières de l'église « et jusque sur les parois du chœur; mais le cru- « cifix est seul debout au fond du chœur, au-des-

« sus des degrés sacrés où ne pose que le pied « du prêtre, sur ce grand autel où se renouvelle « chaque jour le mystère de la Rédemption et « l'immolation mystique de l'hostie divine, résumé « de tout le culte catholique. — Qu'on se trans- « porte par la pensée au temps où la foi catho- « lique était dans toute sa puissance et le culte « dans tout son éclat, qu'on franchisse le porche « peint et doré, qu'on pénètre dans la vaste nef, « qu'on s'arrête au point central de la croisée et « de tout l'édifice, entre la nef du peuple et le « chœur des clercs ! Sur votre tête s'élancent des « voûtes dont la hauteur n'a point de compa- « raison dans aucune des architectures de l'an- « tiquité ; autour de vous se croisent les avenues « d'une forêt de pierres, dont les arbres sont des « piliers géants ; un jour mystérieux et recueilli « glisse, à travers les vitraux colorés, sur les « voûtes peintes, sur les piliers peints, et jette « sur les pavés de marbre des reflets irisés qui « semblent les reflets des lumières du paradis ; « à droite, à gauche, en arrière, étincellent les « trois roses des trois portails, comme d'immenses « fleurs de rubis, d'émeraudes et d'azur, images « de la Jérusalem céleste (construite de pierres « précieuses) ; en face de vous, au fond du san- « ctuaire, entre les chandeliers d'or, les lueurs « des cierges et les nuages de l'encens, rayonne « le crucifix et le soleil du saint-sacrement, sym- « bole du divin soleil des intelligences : là, le

« croyant voit, avec les yeux de la foi, non plus « l'image de Jésus, comme au portail de la ca- « thédrale, mais Jésus-Christ lui-même descendu « du ciel. Si, alors la voix d'un peuple entier, « répondant à la voix du prêtre, fait retentir sous « les arches colossales ses hymnes de douleur, « d'épouvante, de supplication ou de triomphe, « dont la simplicité majestueuse et profonde n'a « pu être effacée par toutes les savantes merveil- « les de l'harmonie moderne ; si l'orgue, le seul « instrument d'un pareil temple, et le plus puis- « sant qu'aient inventé les hommes, reprend cet « auguste dialogue, tandis qu'à travers les voûtes « arrive jusqu'à vous le tonnerre des cloches, ces « grandes voix de la cathédrale qu'on entend de « deux lieues à la ronde, où trouvera-t-on dans le « passé de l'humanité, quelque chose de compara- « ble à ce magnifique ensemble d'art et de poésie « sacrée ? Qui pourra contester que ce soit la « forme la plus solennelle qu'ait encore revêtue la « pensée religieuse depuis l'origine des cultes ? »

Cet art fut l'éclosion spontanée et naturelle du génie de la France féodale. Il devait décliner et disparaître avec la féodalité. C'est au XIVme siècle que commence le mouvement qui nous entraîne vers d'autres destinées. Depuis lors jusqu'au XVIIme siècle tout, en France, tend vers l'unité, vers la monarchie absolue. Après avoir été envahi par les Anglais, notre pays devint, au temps des guerres de religion, « la proie de l'Europe,

l'affreux champ de bataille des sectes et des nations (1). » Dans des circonstances semblables comment n'eût-il pas désiré avant tout l'unité qui pouvait seule lui permettre de repousser l'étranger et de vivre en paix. De là, la direction d'idées grâce à laquelle nos rois purent arriver petit à petit au pouvoir absolu. Sur eux seuls pourtant retombe la responsabilité des crimes que leur ambition leur a fait commettre. Ils firent une guerre acharnée à leurs vassaux pour les réduire à l'état de sujets humbles et soumis. Après la victoire, ils firent couper la tête aux plus vaillants, et pour briser le caractère de ceux qui restaient, ils les corrompirent. Alors ces princes *très chrétiens*, semblent avoir pris à tâche d'établir autour d'eux la polygamie ! De leurs palais, ils firent une grande maison de plaisir où ils appelèrent tous les nobles du royaume ; et là ils conduisirent une danse si embrouillée, que pour éviter toute confusion fâcheuse ces Messieurs eusent pu dire *nos femmes*, et ces Dames *nos maris*. Ainsi les *bons chevaliers* d'autrefois, devinrent les petits marquis dépravés qui n'étaient bons qu'à mettre à mal les femmes (2) et à vider les caisses du royaume. Ainsi les demeures seigneuriales furent

(1) Henri Martin. *Histoire de France*. T. VIII. p. 217.

(2) Voir dans les *Mémoires de Mme d'Epinay* la conduite de son mari avec elle, peu de mois après son mariage.

désertées, et la France perdit ces petites cours provinciales qui, sur tous les points du territoire, eussent pu favoriser l'éclosion du génie national. D'autre part, nos huguenots, qui représentaient certainement une élite intellectuelle, furent massacrés, puis expulsés ; et, en même temps, le fantôme de l'art grec apparut, comme une Vénus muette et mutilée, qui, cette fois, ne naissait pas de l'onde mouvante et murmurante, mais que l'on tirait du sépulcre. On fut tellement fasciné par ses formes enchanteresses qu'on n'en voulut plus d'autres ; mais on n'en comprit ni la véritable nature, ni la raison d'être. C'est donc pour imiter l'enveloppe de la pensée grecque qu'on renonça aux formes que la vie elle-même tendait à produire spontanément chez nous. Il est bien clair que l'art qui, au XVIIme siècle, fut l'épanouissement de la France monarchique, devait être plus remarquable par la forme que par le fond. Mais cette forme est-elle aussi peu de chose que le disent nos détracteurs ? Est-elle aussi vide qu'ils le prétendent ? Enfin sommes-nous, depuis lors, devenus un peuple sénile, duquel la vie s'est à tout jamais retirée ? Non certes ; je vais le démontrer.

Parlons d'abord de la forme. Sous ce rapport, la grande œuvre du XVIIe siècle fut la langue française elle-même. Par sa clarté, sa finesse, l'obligation qu'elle impose à l'écrivain de ne livrer une pensée que lorsqu'il en a trouvé la forme la

plus simple, elle a mérité de servir d'intermédiaire, non seulement entre les différentes nations de l'Europe, mais aussi entre les penseurs confus et le commun des mortels. C'est bien quelque chose.

Selon Wagner, lorsque Richelieu voulut favoriser le développement de l'art, « toute fantaisie, toute force créatrice avait disparu chez nous » (1). Il fallut se borner à imiter les œuvres italiennes et espagnoles. On ne fit donc en France que des copies, dans lesquelles « la beauté avait été transformée en élégance et la grâce en convenance » (2). C'était là un triste résultat. En revanche, « si le Français fut impuissant à créer des œuvres d'art, il sut en faire une de lui-même » (3). Ainsi l'on vit apparaître l'homme *artificiel*, qui fut l'unique modèle des poètes tragiques du règne de Louis XIV. « Afin qu'ils ne « pussent imiter que celui-ci, dit Wagner (4), la « cour de Versailles qui était entièrement cons- « truite d'après des exigences théâtrales fut pre- « sentée comme le seul type du sublime et du « noble; on aurait considéré comme une sottise « et une aberration du goût de donner aux héros

(1) Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, à Leipzig chez C. W. Fritzsch, t. IX, p. 141.

(2) Ibid, t. VIII, p. 43.

(3) Ibid, t. IX, p. 141.

(4) Ibid, t. VIII, p. 96.

« grecs et romains un langage plus relevé, des « attitudes plus nobles, en un mot des pensées et « des actes différents de ceux du grand roi et « de sa cour...; le bon Dieu lui-même dût se « prêter à ce qu'on l'appelât courtoisement: vous. » On avouera que ce dernier trait final doit nous paraître particulièrement malheureux. Aujourd'hui encore dans toutes les prières qu'on nous enseigne le pronom pluriel est employé. Il est bien peu de personnes qui dans un moment de détresse, n'aient senti, au moins une fois dans leur vie, le besoin d'invoquer le secours d'en haut. Ce malheureux exemple suffirait donc à nous rendre intimement conscient de l'injustice des critiques de Wagner. Il nous fait sentir clairement que la forme n'existe pas pour quiconque y est accoutumé, et que le formaliste n'est pas celui qui s'en sert, sans y penser, mais, en vérité, celui qui fixe sur elle son attention, et la critique.

Il n'en est pas moins vrai que les formes du XVIIe siècle sont particulières. C'est un malheur pour elles; car pour cette raison elles seront comprises moins longtemps. Mais de là on n'est pas en droit de conclure qu'elles sont vides. Autant voudrait dire que les langues que nous ne connaissons pas n'ont aucun sens. Sous le style oratoire de Racine, l'âme humaine est présente, tout autant qu'Eve avec sa chair blanche et tentante, sous les grands falbalas et sous les robes à paniers. Dire que les hommes de ce temps-là

n'aimaient que la phrase et l'alexandrin, est aussi ridicule qu'il le serait d'affirmer qu'ils adoraient les chiffons et non la femme.

Admettons un moment que toutes les œuvres françaises du XVIIe siècle soient purement artificielles : en faudrait-il conclure que devenus séniles, nous avons à tout jamais perdu le pouvoir d'engendrer ? Il me semble que les deux derniers siècles prouvent bien le contraire. Je ne prétends pas que nous ayons reconquis la position exceptionnelle que nous occupions au XIIIe siècle. A vrai dire, s'il est une création moderne qui mérite d'être comparée à la cathédrale ogivale, c'est la symphonie, qui fut l'œuvre de l'Allemagne. Mais ce que nous avons produit suffit pour nous mettre à l'abri du reproche de stérilité. D'abord ce fut de Paris, qu'au siècle dernier, partit ce grand mouvement du retour à la nature, qui est le principal mobile auquel Wagner a obéi, celui auquel est dû ce que son œuvre contient de vraiment original. A Paris enfin se forma l'esprit révolutionnaire qui est en train de régénérer l'Europe. Dans le siècle présent, notre école de peinture occupe le premier rang. Par son évocation de la vie, saisie, si l'on peut dire, jusque dans sa combustion instantanée, elle est certainement originale : c'est d'elle que dérive toute la peinture moderne. Je n'ose dire que notre littérature ait une égale prééminence. Mais enfin Balzac, George Sand, Flaubert, Augier et Dumas fils ont coopéré

puissamment au développement européen. Nous ne passons pas pour un peuple musicien : pourtant sur ce terrain là même, Berlioz, avec ses écarts et son emportement, témoigne d'une rare vitalité.

Eh bien, pour Wagner tout cela ne semble pas exister. S'il reconnaît le génie évocateur de Balzac, c'est pour observer que la société française qu'il a peinte fidèlement, est trop laide pour pouvoir se passer des convenances de l'ancien régime, qui voilent au moins ses infirmités (1). La France lui semble du reste trahir l'épuisement intellectuel le plus complet (2), et, suivant lui, elle n'a pas encore pu se débarrasser des règles qu'ont établies les courtisans de Louis XIV (3). Décidément, il y a ici parti pris. Si l'on en pouvait douter, le malheureux écrit intitulé, *Une Capitulation* achèverait de convaincre. Il est vraiment déplorable qu'un grand artiste se soit abaissé au point d'aller injurier une ville qui était tombée après avoir combattu jusqu'à la dernière bouchée de pain. Mais faut-il, pour cela, prendre une grosse voix, et crier à Wagner « Vade retro Satanas ! » Non certes, le trait qu'il nous a lancé est de ceux qui rebondissent, et n'atteignent que ceux qui les ont

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 119.
(2) Ibid, p. 42.
(3) Ibid, p. 43.

jetés. J'estime que Wagner est vraiment à plaindre d'avoir ainsi sali sa plume. Plaignons-le donc; et sans amertume. Les grands artistes méritent qu'on les traite comme les jolies femmes. Les unes ont la beauté, les autres le génie : ce sont là les deux astres qui éclairent et vivifient le monde. La reconnaissance que nous leur devons, est infinie; comment ne pas excuser leurs faiblesses! Du reste leurs boutades ne sont que le contre-coup des souffrances, que leur vaut l'organisation délicate par laquelle, justement, ils ont le pouvoir de nous charmer. Comment ne pas repondre à leurs injures mêmes, par une commiseration tendre? Comment ne pas oublier leurs torts quand s'offre à nous ce qu'il y a en eux de vraiment divin!

INTRODUCTION

L'INSPIRATION — LE GÉNIE

Qu'est-ce qu'un artiste ? — La politique et l'artiste — L'inspiration — L'artiste absolu et l'artiste poëte — Le génie — Le génie n'est connu ni pendant la vieillesse ni pendant la jeunesse des sociétés, mais seulement pendant leur maturité — C'est l'apparition de la pure conscience humaine dans un monde devenu conventionnel — Une vieille légende — Wagner et Rousseau — Wagner et Taine.

Avant de nous occuper d'un artiste, dont l'inspiration, dont le génie, ont été vivement contestés, mais assurément ne le seront plus d'ici à peu, il n'est pas inutile de chercher à nous faire une idée nette de ce qui constitue l'artiste et de ce que sont en réalité, l'inspiration et le génie. Pour cela nous n'avons rien de mieux à faire que d'interroger Wagner lui-même.

Pour reconnaître clairement ce qu'est l'artiste, il faut le comparer à son extrême opposé qui sans aucun doute est le politique. Celui-ci aspire à dominer le monde. Il faut qu'il commence par

se posséder lui-même. Il faut qu'il parvienne à maîtriser sa sensibilité. Au contraire, l'artiste doit s'abandonner pleinement et sans réserves à ses impressions, car l'inspiration n'est en quelque sorte que le *trop-plein* de celles-ci. Certes je ne veux pas dire que, comme un miroir, il reproduit simplement les objets qui l'ont frappé. Non, il possède une faculté vivante, qui les transforme et les enrichit : c'est, dit Wagner (1), sa puissance de conception. Mais, pour que celle-ci devienne une force créatrice, il faut qu'elle soit remplie et comme enivrée par des impressions débordantes. L'inspiration n'est donc bien, au fond, rien autre chose que le contre-coup d'une « sensation originale et forte (2). »

Observons que les impressions de l'artiste peuvent être de deux natures différentes. Elles peuvent être *artistiques* ou *humaines* : c'est-à dire, elles peuvent être dues aux œuvres qui excitent

(1) *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, von RICHARD WAGNER. Leipzig chez W. Frisch. T. IV, p. 306.

(2) Tâchez d'entrer dans la familiarité des grands artistes et des grands écrivains, vous trouverez partout le même procédé inné. Qu'on le décore de beaux noms, qu'on l'appelle inspiration, génie, ou fait bien : mais si on veut le définir avec précision, il faut toujours constater la vive sensation spontanée qui groupe autour de soi le cortège des idées accessoires, les remanie, les façonne, les métamorphose et s'en sert pour se manifester. TAINE. *Philosophie de l'Art*. Germer Baillière, 1865, p. 63.

son enthousiasme, le stimulent et impriment en son esprit des formes qu'il tend à reproduire en les modifiant plus ou moins ; ou bien elles peuvent être motivées par tout ce qui dans sa vie d'homme le frappe et l'émeut. Avant tout, il faut qu'il apprenne le maniement de son art. Les impressions artistiques sont toujours pour lui le premier mobile de l'inspiration. S'il reste subjugué par celles-ci, il sera un artiste absolu, et ses œuvres seront ce que Wagner appelle spirituellement « un jeu que fait l'art avec lui-même. » Au contraire s'il traverse la période d'études techniques et d'imitation par laquelle il doit nécessairement passer, sans perdre la fraîcheur, la vivacité et l'indépendance de ses impressions d'homme, alors son art ne sera pour lui qu'une langue, à vrai dire sa langue maternelle, dans laquelle il exprimera ce qui l'aura le plus vivement et le plus profondément impressionné. Dans ce cas, il ne sera pas seulement artiste, il sera *poëte*.

Changer, se transformer : telle est la loi de la vie. Aussi, chez un peuple vivant, il arrive toujours un moment où les formes, léguées par le passé, ne conviennent plus au présent. C'est alors que les aspirations qui se sont développées petit à petit, se condensant en un individu, brisent les vieux moules et en créent de nouveaux. Cet individu : c'est l'homme de génie.

Le mot génie est un grand mot, un mot tel-

lement brillant qu'il éblouit et rend difficile la claire vision de l'objet qu'il désigne.

Mettons donc des *lunettes bleues* et analysons cette chose lumineuse. Trois *facteurs* concourent à la produire ; du moins dans le domaine de l'art. C'est, d'abord, la *matière artistique* elle-même, si l'on peut dire : elle est le fruit des efforts accumulés de tous les artistes qui ont vécu et vivent encore. Ensuite, un courant d'idées, qui, ayant son point de départ dans le passé, et entraînant avec soi un grand nombre de contemporains, arrive dans l'homme de génie à son action décisive (1). Enfin la puissance individuelle de celui-ci :

(1) Ce sont les idées que M. Taine a développées dans la *Philosophie de l'Art* ; ainsi qu'on en peut juger par les citations suivantes. « L'artiste n'est pas isolé. Il y a un ensemble dans lequel il est compris.... et qui est l'école ou famille d'artistes du même pays et du même temps, à laquelle il appartient (*Philosophie de l'Art*, p. 7). Cette famille d'artistes elle-même est comprise dans un ensemble plus vaste, qui est le monde qui l'entoure et dont le goût est conforme au sien (ibid., p. 9). Les plus grands artistes sont les hommes qui ont possédé au plus haut degré les facultés, les sentiments et les passions du public qui les entourent (p. 12). (En d'autres termes), de même qu'il y a une température physique qui par ses variations détermine l'apparition de telle ou telle espèce de plantes, de même il y a une température morale qui par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art (p. 16-17) Dans le même pays à deux époques différentes, il y a probablement le même nombre d'hommes de talent et d'hom-

elle consiste dans la force de vie qui est en lui, dans la faculté qu'il possède de s'approprier tout ce qui présente de l'affinité et est nécessaire, en un mot dans sa force de conception, qui, toutes les fois qu'elle se livre amoureusement et sans réserve à l'objet capable de la féconder, devient force productrice. De ces trois *facteurs* les deux premiers appartiennent à l'humanité en général, le dernier, seul, est inhérent à un individu. L'apparition du génie réclame donc le concours de deux forces dont l'une est *commune* et l'autre *individuelle*.

Cette définition du génie, qui est celle qu'en a donné M. Taine, soulève, je le sais, des objections. On l'a trouvée irréverencieuse pour les grands

mes médiocres. En effet on sait par la statistique que dans deux générations successives il se trouve à peu près le même nombre d'hommes ayant la taille requise pour la conscription.... Selon toutes les vraisemblances, il en est pour les esprits comme pour les corps, et la Nature est une semeuse d'hommes qui... répand à peu près la même quantité, la même qualité, la même proportion de graines dans les terrains qu'elle ensemence régulièrement et tour à tour. Mais dans ces poignées de semences.... toutes les graines ne germent pas. Une certaine température morale est nécessaire pour que certains talents se développent; si elle manque ils avortent. Par suite la température changeant, l'espèce de talents changera; et, en général, on pourra concevoir la température morale comme *faisant un choix* entre les différentes espèces de talents, ne laissant se développer que telle ou telle espèce, excluant plus ou moins complètement les autres (p. 85-86).

hommes. On avouera qu'ici un tel reproche tombe de soi, puisque c'est à l'homme de génie, c'est à Wagner lui-même que je l'ai empruntée. Il y tient à tel point qu'il s'est donné la peine de l'appuyer sur des preuves. « Dans le temps, « dit-il (1), où les forces qui concourent à pro- « duire le génie (principalement la force indivi- « duelle) étaient anéanties par une éducation « conventionnelle (2) ou par le complet épuise- « ment de la vie artistique et sociale, comme en « Chine ou à la fin de l'empire romain, les ap- « paritions de ce que nous appelons le génie n'ont « jamais eu lieu; ce qui est une preuve claire « qu'elles ne sont pas dues à l'arbitraire de Dieu « ou de la Nature. Pour une raison opposée, on « ne connaissait pas davantage de semblables ap- « paritions aux temps primitif où les deux forces « créatrices, la *force individuelle* et la *force* « *commune*, obéissant, sans entraves, aux im- « pulsions de nature, se pénétraient l'une l'autre, « engendrant et enfantant sans relâche. Ce fut « alors en vérité que les langues, les mythes et « l'art, naquirent; nul pourtant ne connaissait « en ce temps-là ce que nous nommons génie.... « parceque tout le monde en avait. C'est seu- « lement en une époque comme la nôtre qu'on

(1) *Gesammelte Scriften*, t. IV, p. 308.

(2) Staatliche, mot à mot, d'état, officielle.

« connaît le génie et qu'on lui donne un nom.
« Par ce mot nous croyons devoir désigner la
« force, qui, échappant à l'éducation et aux dog-
« mes régnants ainsi qu'à l'inertie générale par
« laquelle les formes décrépites continuent à sub-
« sister, bat une direction nouvelle et du fond
« de soi-même donne la vie. »

Ainsi le génie n'est connu ni pendant l'adolescence, ni pendant la vieillesse des sociétés humaines ; mais seulement durant leur maturité. C'est le regain de jeunesse, qui ne peut se produire que lorsque la séve qui fait fleurir la vie, n'est pas desséchée, mais ne se remarque que lorsqu'une telle floraison n'est pas chose habituelle. Nous voici sortis de la zone scientifique, où l'esprit d'analyse décompose les phénomènes et nous en présente les éléments l'un après l'autre ; nous sommes entrés dans celle de l'*art* où l'intuition poétique en saisit l'essence. Qu'est-ce donc finalement que le génie ? C'est, dit Wagner (1), l'apparition, au milieu d'une société qui, sous le poids de l'habitude et de la mode, a oublié les véritables lois de nature, de la pure individualité humaine dans toute sa fraicheur, dans toute sa force, dans toute sa vérité. L'homme de génie sera donc celui, qui, ayant eu le bonheur d'échapper à l'éducation d'état s'est formé d'après l'in-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 309.

stinct naturel, et a puisé à cette source vive, le mécontentement de ce qui est. « Selon une vieille légende, raconte Wagner (1), trois Nornes passèrent au berceau d'un fils de roi. L'une lui donna la force, l'autre la sagesse et la troisième lui offrit *l'esprit mécontent qui médite toujours du nouveau*. Le père effrayé d'un don si dangereux, refusa de l'accepter. Ce fut le malheur du fils. Il eut beau être fort et sage ; privé d'aiguillon il resta, sa vie durant, un parfait lourdaud, et fut tué par un rocher que les nains firent tomber sur sa tête pendant son sommeil. Dans notre monde, poursuit Wagner, où la manie d'éducation a été poussée si loin, le présent de la troisième fée ne nous arrive plus que par hasard.... *nous le devons au hasard de n'être pas élevé du tout*. Je perdis mon père dans ma plus tendre enfance. Sûre de n'être point chassée, la Norne se glissa à mon berceau, et me fit grâce de ce don qui ne m'a plus jamais quitté. J'ai grandi en dehors de toute autorité, sans autre éducateur que la vie, l'art et moi-même. »

Ce dernier trait humouristique ne pouvait, je crois, venir qu'à l'esprit d'un artiste révolutionnaire. Quand Wagner dit que l'homme de génie c'est l'homme naturel, il procède en ligne droite de

(1) SCHURÉ, *Le Drame Musical*, t. II, p. 7. — WAGNER, *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 309-311.

Rousseau. Pour le reste ses idées se rapprochent beaucoup de celles de M. Taine. L'écrit dans lequel je les ai trouvées a été publié en 1852; il est donc antérieur à tous ceux de notre éminent philosophe. En notant ce fait, je ne veux aucunement dire que M. Taine ait emprunté quoi que ce soit à Wagner; je serais même extrêmement surpris qu'il ait jamais lu les écrits du maître. Mon but est de montrer que ceux-ci ne sont pas indignes d'attirer l'attention des penseurs eux-mêmes, dont l'âme robuste est à l'abri des séductions de la musique. L'ineptie du genre opéra et la frivolité de certains morceaux de piano ont pu, j'en conviens, faire considérer la musique comme un art d'agrément, bon à enseigner aux filles en même temps que la danse et les petites frisures, dont elles parent si gentiment leur front et leur nuque. La grande musique instrumentale elle-même, est si vague, si obscure qu'elle ne semble pas révéler un homme capable de concevoir clairement une idée. Mais avec Wagner la musique est arrivée à la pleine conscience. Maintenant le musicien est aussi un penseur, dont l'intelligence est vivifiée et illuminée par un art qui la met en communication directe avec les sources mêmes de la vie.

PREMIÈRE PARTIE

ÉDUCATION

L'ADOLESCENT DEVIENT UN ARTISTE

I.

EDUCATION ANARCHIQUE

La famille Wagner — Le grand père de Richard — Son père — Ses frères et sœurs — Goût général pour le théâtre — Mort de M. Wagner — Madame Wagner se remarie avec le comédien Geyer — Quelques mots sur Geyer — Mort de Geyer — Richard Wagner entre à le *Kreuzschule* — Etudes classiques — Le *Freischütz* et Weber — Première passion musicale — Le maître de piano — « *On ne fera jamais rien de ce garçon-là !* » — Un concours poétique — *Wagner décide qu'il sera poëte* — Le grand drame. Quarante morts et des revenants! — Retour à Leipzig — La *Nikolaischule* — Humiliation et dégoût des études classiques — Apparition de Beethoven — Wagner essaie d'apprendre l'harmonie en huit jours — *Il décide qu'il sera musicien* — Le professeur d'harmonie — « *On ne fera jamais rien de ce garçon-là !* » Dorn — L'ouverture aux coups de timbales — La révolution de 1830 — Wagner homme politique — Il entre à l'université et s'abandonne à la débauche.

Richard Wagner était de race plébéienne. Comme la plupart des hommes de génie, observe M.r Glasenapp, il est sorti des entrailles du peuple, où

plus que dans les classes cultivées, la séve humaine a conservé son énergie primitive. En allemand Wagner veut dire charron. Les premiers ancêtres de l'auteur de *Siegfried* brandissaient-ils, d'un bras vigoureux, le lourd marteau qui brise le fer? Je ne sais. Mais ce que je puis assurer, c'est que son grand père Gottlob Wagner était commis aux portes de Leipzig. Suivant l'antique coutume, à toute personne qui arrivait en voiture ou à cheval, il posait la question sacramentelle « *Quis? Quid? Unde? Cur?* (1). » Il n'eût point fallu qu'en ce temps-là Lohengrin se fut présenté aux portes de Leipzig. Sur son refus de dire « d'où il venait, et qui il était, » le grand père Gottlob lui eût infailliblement crié : « Halte là! On ne passe pas! »

Fredéric Wagner, le père de Richard, eut une position un peu moins modeste, mais tout aussi prosaïque : il fut greffier de police. Il est vrai qu'il avait reçu une certaine éducation. Il savait le français, et quand le maréchal Davoust occupa Leipzig, c'est lui qu'il chargea d'organiser la police de la ville (2). Enfin, et c'est pour nous l'essentiel, il avait une véritable passion pour la littérature et en particulier pour le théâtre (3).

(1) *Richard Wagner's Leben und Wirken*, par Carl Fr. Glasenapp. T. I, p. 5. Leipzig chez Breitkopf et Hartel.

(2) Ibid.

(3) Ibid.

Qu'il y ait là un des points originels de l'aptitude dramatique de Richard Wagner, on pourrait le nier, s'il eût été seul à hériter du goût paternel ; mais il n'en est pas ainsi. Sa sœur Rosalie fut tragédienne célèbre ; suivant Laube, écrivain allemand dont nous aurons à reparler, elle fut supérieure à toutes ses émules dans l'interprétation du rôle de *Marguerite:* elle avait le mérite de savoir rester simple jusque dans les situations les plus pathétiques. Albert Wagner, le frère ainé de Richard et de Rosalie, fut chanteur, puis régisseur d'un théâtre de Berlin. Enfin deux filles de ce dernier furent cantatrices, et l'une d'elle Johanna Wagner a pu être comparée à la Schrœder Devrient.

Comme je l'ai dit, Wagner est né à Leipzig le 22 mai 1813. Ce fut le 16 octobre que l'armée de Napoléon se rencontra avec celle des alliés, dans les environs et sous les murs de cette ville. La bataille fut très meurtrière, et les cadavres qui jonchèrent en grand nombre toutes les campagnes voisines, empestèrent l'atmosphère. Une épidémie s'ensuivit qui emporta M. Frédéric Wagner, cinq mois après la naissance de Richard. M. Wagner avait-il communiqué à sa femme son amour pour le théâtre ? On peut le supposer. Ce qui est certain, c'est que deux ans après sa mort, elle se remaria, avec Louis Geyer, un comédien. Celui-ci après avoir joué, pendant longtemps, avec succès à Leipzig, faisait partie de la troupe royale

de Dresde. Devenue sa femme, Madame Wagner alla naturellement s'établir dans cette ville.

C'était un véritable artiste que ce Geyer. Il était non seulement comédien, mais aussi peintre et auteur dramatique. C'était aussi un homme bon et naïf. On raconte une anecdote qui le montre bien. Etant allé donner une représentation à Leipzig, le public de cette ville, qui avait conservé de lui un excellent souvenir, l'applaudit chaleureusement. Le pauvre Geyer fut si touché que, bien que la pièce fût très sérieuse : c'était *Don Carlos* de Schiller ; et bien que le personnage qu'il représentait ne fût rien moins que Philippe II, il ne put se défendre de s'avancer sur le devant de la scène pour remercier vivement et longuement le public. Quand il eut fini son discours, un acteur narquois eut la méchanceté de s'écrier : « Il vient de se passer une chose extraordinaire ! Le roi Philippe II est devenu Geyer ! » Le coup porta ; de toute la soirée, le pauvre artiste, ne put reprendre son sang-froid. La meilleure comédie de Geyer est intitulée le *Massacre des Innocents*. Elle n'est pas moins caractéristique que l'anecdote que je viens de rapporter : le héros est un peintre, qui, tout plein de l'art qu'il adore, supporte gaiement la misère. Ainsi, les enfants de Frédéric Wagner ne tombèrent pas en de mauvaises mains. Il est probable que ce bon comédien, qui fut un peintre médiocre, estimait beaucoup plus l'art dans lequel il n'avait pas réussi

que celui qui lui avait valu le succès. Comme beaucoup de bons pères désirent que leurs enfants soient ce qu'ils auraient voulu être eux-mêmes, il voulait faire de Richard un peintre, et de bonne heure il lui enseigna le dessin. Mais l'enfant y montrait peu d'aptitudes ; il préférait la musique. On lui apprit deux airs au piano : « Sois toujours loyal et fidèle » une romance, je crois ; et le chœur des jeunes filles du *Freischütz,* opéra alors tout nouveau. La veille da sa mort, Geyer voulut que Richard les jouât, et celui-ci l'entendit dire d'une voix faible : « aurait-il des dispositions pour la musique ? » Le jour suivant, comme le pauvre homme avait expiré, Madame Wagner (1) vint de bon matin dans la chambre des enfants : « il voulait faire *quelque chose* de toi, » dit-elle à Richard. Celui-ci n'oublia pas cette parole.

Il n'était aucunement question de faire de lui un musicien. Quand il eut onze ans on le mit à la *Kreuzschule* pour qu'il commençât ses études classiques. Toutefois il reçut quelques leçons de piano. Mais la technique de cet instrument ne le rebuta pas moins que celle du dessin. Cette année-là (1822), eut lieu à Dresde la première représentation du *Freischütz*. Ce fut certainement

(1) Je devrais dire M.me Geyer ; mais pour nous elle est avant tout la mère de Wagner. J'ai peur d'embrouiller le lecteur, en lui donnant un autre nom.

la première grande émotion musicale de Richard Wagner. Au lieu de faire des exercices et des gammes, il s'amusait à jouer de mémoire et avec un doigté de sa façon, l'Ouverture du chef-d'œuvre de Weber. Un jour son maître, qui l'entendit, déclara qu'*on ne ferait jamais rien de cet enfant-là*. « Il eut raison, dit Wagner (1), de ma vie je n'ai pu apprendre à jouer du piano. » Il n'en continua pas moins à chérir le *Freischütz* qui avec la *Flûte enchantée*, était alors son opéra de prédilection. Weber était chef d'orchestre de l'Opéra de Dresde, où depuis 1817, il combattait au nom de l'art allemand. Mais la cour était contre lui, et il ne put faire exécuter son *Freischütz* dans le théâtre qu'il dirigeait, qu'un an après la représentation de cet opéra à Berlin. Ces circonstances augmentèrent probablement l'enthousiasme de notre héros, car toujours il s'est senti poussé *à prendre parti pour ceux qui étaient opprimés* (2). A cette époque, il était tellement ennemi de l'art ultramontain, qu'il se sentait de l'éloignement pour *Don Giovanni* uniquement parce que le texte est italien (3) ; et quand des fenêtres de sa maison il voyait passer l'illustre champion de l'art na-

(1) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 8. — *Souvenirs de Wagner* traduits par CAMILLE BENOIT, chez Charpentier, p. 5

(2) *Gesammelte Schriften*, T. IV, p. 377.

(3) Ibid., T. I, p. 8. — *Souvenirs de Wagner*, p. 5.

tional, il éprouvait, dit-il, une sorte « d'effroi sacré. » Le sentiment dominant que lui inspirait Weber était pourtant l'amour. Trois ans plus tard (1826), quand il apprit que le maître était mort là-bas à Londres, loin du pays, il fut rempli d'une véritable désolation (1).

La musique, n'était pourtant à cette époque pour Wagner que chose accessoire ; ses études classiques étaient l'essentiel. Ce fut alors qu'il commença à ressentir pour l'antiquité grecque, une admiration qu'il a toujours conservée. En troisième il avait déja traduit les douze premiers livres de l'Odyssée. On le considérait au collège comme une *forte tête en littérature*. Un de ses camarades étant mort, le directeur prit ce triste événement pour sujet de concours poétique. Le meilleur morceau devait être imprimé ; ce fut celui de Wagner qui eut cet honneur. A onze ans, *il décida qu'il serait poëte*. Prenant d'abord pour modèle les classiques grecs (et aussi le poëte Saxon Apel), il fit d'abord des tragédies antiques. Ensuite il se mit à apprendre l'anglais afin de pouvoir lire Shakespeare dans sa langue. Le fruit de cette étude fut, premièrement une traduction en vers du monologue de Juliette, et ensuite un

(1) *Gesammelte Schriften*, T. VII, p. 133. — *Quatre Poèmes d'Opéras*, Lettre à Frédéric Villot, p. XIII. Librairie Nouvelle, 1861.

grand drame « qui était à peu près composé d'*Hamlet* et du *Roi Lear*. » « Le plan en était, « dit-il (1), extrêmement grandiose : quarante-deux « personnages mouraient au cours de la pièce, et « leur destinée s'accomplissait si vite, qu'il avait « fallu faire reparaître la plupart d'entre eux, sous « forme de fantômes, pour que la scène ne se trou- « vât pas vide pendant les derniers actes. » Chose digne de remarque, malgré tout son amour pour l'art dramatique, il avait alors une véritable répugnance à aller au théâtre (2). Beau frère et fils de comédiens, il avait vu ceux-ci de près et leurs visages fardés lui inspiraient une sorte d'horreur ; et puis en étudiant la littérature antique notre jeune poëte s'était fait du théâtre un idéal auquel ne répondait pas la scène moderne. Ainsi, quelque enfantins que pussent être ses premiers essais dramatiques, il portait déja en germe, quand il les écrivit, le désir de voir le théâtre prendre cette forme élevée, dont la conquête fut le but de sa vie.

Nous voici arrivés en 1827. Sa sœur Rosalie faisait partie depuis quelques années déjà, de la troupe du *Stadttheater* de Leipzig. Pour se trouver près d'elle, M.me Wagner se décida à revenir

(1) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 8. — *Souvenirs de Wagner*, p. 7.

(2) *Gesammelte Schriften*, T. IV, p. 311.

dans sa ville natale. Richard quitta donc la *Kreuzschule* pour entrer au collège *Nikolaï* de Leipzig. Mais on ne l'y reçut qu'en *troisième* tandis qu'à Dresde il avait déja été admis en *seconde*. Jugez de son indignation! Depuis lors il perdit toute ardeur pour l'étude. Il devint paresseux et négligent; seul, son grand drame lui tenait encore au cœur. Cette année-là Beethoven mourut (1). Wagner n'avait pas encore entendu parler du grand maître; ce fut, attiré par la nouvelle de sa mort, qu'il fit connaissance avec ses œuvres (2). « Un soir, fait-il dire au héros d'une nouvelle (3), j'entendis exécuter une symphonie de Beethoven, j'eus dans la nuit un accès de fièvre, je tombai malade, et après mon rétablissement, j'étais musicien. » Je ne prétends pas que pour lui-même les choses se soient passées absolument de cette façon-là. Mais il est certain qu'il entendit alors les symphonies de Beethoven aux concerts du *Gewandhaus* et que l'impression qu'elles lui firent éprouver fut aussi vive que profonde. La musique d'Egmont surtout, excita en lui un tel enthousiasme qu'immédiatement, il prit la résolution de ne lancer dans le monde sa fameuse tra-

(1) Beethoven est mort le 26 mars 1827.

(2) *Gesammelte Schriften*, T. VII, p. 133. — *Quatre Poèmes d'Opéras*, p. XIII.

(3) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 116.

gédie qu'accompagnée d'une musique semblable. Il s'était imaginé, d'abord, qu'après avoir étudié l'harmonie pendant huit jours (1), il lui serait aisé de composer cette musique indispensable. Il ne tarda pas à se convaincre que les choses ne pouvaient pas aller aussi vite; toutefois les difficultés ne le découragèrent pas. *Il décida qu'il serait musicien.*

Etant arrivé à composer une sonate, un quatuor et un air, il jugea ces résultats assez beaux, pour pouvoir avouer à sa famille, sa nouvelle vocation. Elle fut vivement combattue. Jusque-là il n'avait pas étudié la musique; il n'avait pas même pu apprendre à jouer du piano: ses essais de composition devaient paraître le fruit d'un engouement passager. On lui donna pourtant un bon maître (2); mais le pauvre homme eut bien du mal avec son élève. Wagner était à cette époque plongé jusqu'au cou dans la lecture de Hoffmann et des poètes fantastiques. Son imagination avait été jetée par eux dans un état d'excitation mystique voisin de la folie. « Il faisait, dit-il (3),

(1) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 9. — *Souvenirs de Wagner*, p. 8.

(2) Gottlieb Muller qui fut plus tard organiste à Altenburg. GLASENAPP, *R. Wagner's Leben und Werken*, T. I, p. 29.

(3) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 10. — *Souvenirs de Wagner*, p. 10.

des rêves en plein jour, pendant lesquels la *note fondamentale*, la *tierce* et la *quinte* lui apparaissaient en personne et lui révélaient leur signification importante. » Son professeur avait beau lui expliquer que ce qu'il prenait pour des puissances mystérieuses étaient tout simplement des intervalles et des accords, il ne le convainquait pas. A la fin le maître d'harmonie, hochant la tête, déclara comme l'avait fait jadis le professeur de piano, qu'on *ne ferait jamais rien de ce garçon-là*. Wagner n'en composa pas moins une ouverture à grand orchestre, qui eut les honneurs d'une exécution publique.

En 1829, un théâtre royal avait été fondé à Leipzig. Le chef d'orchestre en était Dorn : « un musicien considérable, dit le D.r Franz Gehring (1), qui, deux ans auparavant, avait fait représenter avec succès à Berlin un opéra *Die Rolandsknappen* et s'était lié alors avec Heine, Mendelssohn, Spontini, Moscheles, et Reissiger. » Ayant eu l'occasion de faire sa connaissance, Wagner lui présenta son ouverture. Non-seulement celui-ci l'accepta, mais il la fit exécuter au théâtre, malgré l'opposition de tous les musiciens de l'orchestre, et du vieux Mattei, directeur de musique au concert du *Gewandhaus*,

(1) *Dictionary of Music and Musicians*, edited by George Grove, T. I, p. 455, chez Macmillan and Co.

qui, à la répétition, éclatait de rire, en entendant cette singulière musique. « Cette ouverture était bien le point culminant de ma folie, dit Wagner (1). Pour en faciliter l'intelligence je l'avais écrite avec trois encres de couleurs différentes : rouge pour les cordes, vert pour les cuivres, et noir pour les bois. Le tissu en était si compliqué que la neuvième symphonie de Beethoven eût semblé à côté, une sonate de Pleyel. » Comme on peut le penser, elle n'eut aucun succès. Ce qui déconcerta surtout le public, ce fut un coup de timbale qui, avec une inflexible obstination revenait *fortissimo* toutes les quatre mesures, depuis le commencement jusqu'à la fin. Quelque ridicule que fût ce morceau, encore devait-il être *quelque chose*. Autrement un musicien comme Dorn, eût-il consenti à le faire exécuter au théâtre ? « Je crois encore la voir cette ouverture dans son format in-octavo, écrivait-il plus de trente ans après (2), ... elle contenait déja le germe de tous les grands effets qui plus tard ont révolutionné le monde musical. »

En 1830, le grand mouvement libéral, qui renversa Charles X, se propagea dans toute l'Europe.

(1) *Gesammelte Schriften*, T. I, p. 10. — *Souvenirs de Wagner*, p. 11.

(2) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, T. I, p. 30.

Le roi de Saxe fut contraint d'accorder une constitution à ses sujets. Wagner avait alors dix-sept ans. Du coup le voilà révolutionnaire. Il s'était instantanément trouvé convaincu que la politique était la seule occupation, à laquelle pût se vouer un homme ayant tant soit peu de valeur et d'ambition. Alors il ne se plaisait plus que dans la compagnie d'écrivains politiques, et s'il faisait encore de la musique, c'était pour écrire une ouverture sur un thème *politique*. Peu de temps après il entra pourtant à l'Université, pour y suivre des cours d'esthétique et de philosophie. Il espérait sans doute que ces deux sciences l'aideraient à découvrir sa voie. Il n'en fut rien. Au lieu de s'instruire il s'abandonna à tous les écarts de la vie d'étudiant.

II.

WAGNER DEVIENT ARTISTE

LES FÉES — LA DÉFENSE D'AIMER

Etudes sérieuses — Une sonate, une ouverture et une symphonie — Voyage à Vienne et à Prague — *La Noce* — Succès aux concerts du *Gewandhaus* — Laube — Séjour à Würzbourg — *Les Fées* — Retour à Leipzig — Wagner mélomane — La *Défense d'aimer* — Les deux pôles du génie de Wagner.

Wagner se livra à la débauche avec tant d'emportement qu'il en fut vite dégoûté. Alors il sentit la nécessité d'entreprendre de nouveau l'étude de la musique et cette fois d'une façon régulière et sérieuse. A ce moment décisif, il eut le bonheur de trouver un professeur excellent : Théodore Weinlig, *cantor* à la *Thomasschule,* qui eut l'art de rendre attrayante pour son élève, l'étude de ce qu'il y a de plus aride dans la *technique* musicale. « Il est probable que vous n'aurez jamais

« une fugue à écrire, lui disait-il (1), mais sachez « l'écrire, alors vous acquerrez l'indépendance, et « tout le reste vous sera facile. » En moins de six mois, il mit le jeune homme en état de résoudre aisément les plus difficiles problèmes du contrepoint. Wagner apprit alors à connaître et à aimer profondément Mozart ; mais Beethoven resta son maître favori. « Je doute, écrivait Dorn (2), qu'en « aucun temps un jeune musicien ait vécu dans « une intimité plus profonde avec les œuvres de « Beethoven, que Wagner à dix-sept ans. Les « ouvertures du maître, il les possède pour la « plupart, copiées de sa propre main ; quand il « dort les sonates sont sous son oreiller ; quand « il est debout les quatuors sont entre ses « mains ; il chante les *lieder*, etc. » L'œuvre qui l'attirait plus que toute autre, c'était la neuvième symphonie. Elle était pour lui la grande énigme, le sphinx mystérieux, qu'à la lueur d'une lampe, il passait des nuits à interroger. Il l'avait entendue aux concerts du *Gewandhaus*, et l'impression qu'il avait ressentie, avait été confuse (3).

---

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VII, p. 133. — *Quatre Poèmes d'Opéras*, p. XIV.

(2) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 36

(3) Ibid. p. 36. Les concerts du *Gewandhaus* furent fondés en 1743, lorsque Bach était *cantor* de la *Thomasschule*. En 1831, ils étaient sous la direction de Christian Auguste

Beethoven s'était-il trompé, précisément dans la grande œuvre qui attirait le plus notre jeune artiste ? Cette pensée le tourmentait. Pendant cette période d'études sérieuses, il composa une sonate, une ouverture avec fugue et une symphonie. Dans le premier de ces ouvrages, il se dégagea de toute enflure et s'abandonna à un élan naturel et sans contrainte ; dans le second il imita Beethoven, qu'il commençait, dit-il, à bien comprendre : enfin dans la symphonie, sans perdre de vue son grand modèle, il s'inspira aussi de Mozart (1).

Pendant l'été de 1832, Wagner partit pour Vienne. Il voulait voir la capitale où Mozart et Beethoven avaient vécu. Fit-il la route à pied comme le héros de sa nouvelle : *Une visite à Beethoven ?* Eut-il le bonheur de rencontrer, chemin faisant, des musiciens ambulants, qui jouaient, sous le ciel bleu, avec ivresse, le *grand septuor ?* Je ne sais. Mais ce qui est sûr, c'est qu'à Vienne, il eut une déception. Partout, dit-il, c'était *Zampa,* ou des pots-pourris sur.... *Zampa.* La musique d'Hérold est charmante. Je suis loin d'en disconvenir, mais elle ne contient certes pas, ce que désire un cœur gonflé d'aspirations beetho-

Pohlenz. Ils sont entrés dans leur période brillante en 1835 quand Mendelssohn en a pris la conduite. Aujourd'hui Leipzig passe pour la capitale musicale de l'Allemagne.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 11. — *Souvenirs de Wagner*, p. 15.

veniennes. A son retour, Wagner s'arrêta à Prague, la ville où Mozart fut aimé et compris. Il y avait là un Conservatoire excellent que dirigeait Dyonis Weber. Ce musicien, célèbre en Autriche, fit un excellent accueil à notre voyageur. Ses élèves exécutèrent la symphonie du jeune artiste, et il la loua chaudement, ce qui donnerait à croire que l'influence de Mozart y était plus sensible que celle de Beethoven, car le vieux maître déclarait sans ambages que la symphonie *héroïque* était un non-sens (1). Wagner vit aussi, pendant ce séjour à Prague, le rival de Dyonis Weber, Tomascheck, compositeur renommé en Bohême, qui fut non moins encourageant. Sous ces bonnes impressions il écrivit son premier poème d'opéra *La Noce*. Le sujet qu'il avait trouvé je ne sais où, est fort tragique. Un homme fou d'amour, escalade la fenêtre de la chambre où la fiancée de son ami attend celui-ci ; la jeune fille lutte avec l'insensé et le rejette dans la cour, où il se brise et rend l'âme. A l'office mortuaire la fiancée poussant un grand cri, s'affaise inanimée sur le cadavre. De retour à Leipzig, Wagner composa le premier numéro de cet opéra : il contenait un *sextuor*, dont son maître Weinlig était très satisfait. Mais Rosalie, sa sœur la tragédienne, ayant trouvé le libretto mauvais, il déchira

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 305.

le tout. La symphonie fut exécutée aux concerts du *Gewandhaus*, en janvier 1833, et son ouverture avec fugue, le 30 avril de la même année. Les deux ouvrages furent bien accueillis ; la symphonie fut saluée dans le *Journal du Monde élégant*, par un article enthousiaste, dû à la plume d'un jeune homme avec lequel Wagner entra en relations le lendemain. C'était Henri Laube, dont nous devons dire quelques mots, car il eut, à un moment donné, une influence marquée sur Wagner.

Laube était à peu près du même âge que le futur auteur de *Tristan*. Comme lui, il avait le sang bouillant ; comme lui, il était impatient de tout frein, et se moquait des préjugés. Il avait commencé par étudier la théologie à Halle. Mais ainsi que Wagner, en 1830 il était devenu tout-à-coup révolutionnaire. Il avait écrit alors un roman, *Le Nouveau Siècle*, qui avait attiré sur lui l'attention ; puis il était parti pour Paris, où il voulait étudier le *Saint-Simonisme*. Mais arrivé à Leipzig, le propriétaire du *Monde Elégant* lui avait offert la rédaction de son journal et il était resté en cette ville. Quand Wagner fit sa connaissance, il travaillait à un nouveau roman *La Nouvelle Europe* qui de l'aveu de notre héros devait plus tard lui mettre le *diable au corps*. Laube comme Heinse, l'auteur d'*Ardinghello*, doit être rangé dans un groupe littéraire dont Henri Heine est le membre le plus connu

en France (1). Enivré de jeunesse, il aimait à effaroucher les bourgeois ; pour lui le vieux monde et la vieille morale avaient fait leur temps, surtout « l'ennuyeux mariage tombeau de l'amour et de la joie de vivre (2). » Pour lui l'Allemagne avec son ciel voilé, était le sejour de la pudibonderie hypocrite ; et le pays idéal etait l'Italie où un soleil de feu eclaire la beauté dans sa nudité divine.

Voilà des idées seduisantes pour un adolescent, mais quand Wagner fit la connaissance de Laube il était encore dans la période où les impressions artistiques dominent celles qui naissent de la vie même. L'influence de son ami fut donc annulée d'abord par celle qu'exerçaient sur lui Beethoven, Mozart et Weber. Elle ne s'est fait sentir que plus tard, lorsqu'il fut conquis par la musique italienne et française.

Laube lui proposa un *livret* d'opera : *Kosziusko*, dont le sujet était inspiré par la révolution polonaise. Malgré sa sympathie pour les peuples

(1) Dans *Germania* Heine chantait : « La Vierge Europe « est fiancée au beau génie de la liberté ; ils enlacent leurs « bras amoureux, ils savourent leur premier baiser. Le « prêtre manque à la cérémonie ; mais le mariage n'en sera « pas moins valable. Vivent le fiancé, la fiancée, et leurs « futurs enfants. »

(2) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 41.

opprimés, Wagner ne l'accepta pas, parceque, dit-il (1), la musique instrumentale l'occupait alors exclusivement. Mais comme il écrivit un opéra peu de temps après, il est permis de supposer qu'au fond ce poème le laissa froid. Bientôt les relations des deux amis furent interrompues. Wagner quitta Leipzig pour aller s'établir à Würzbourg où habitait son frère Albert, qui, ainsi que je l'ai dit, était chanteur. Il voulait sans doute achever près de lui, son éducation en ce qui concerne la musique vocale. Ce fut alors qu'il écrivit son premier opéra, sous l'influence de la musique de Beethoven, de Weber et de Marschner. Celle-ci détermina jusqu'au choix du sujet des *Fées*, qu'il emprunta à une fable de Gozzi intitulée: *La Femme Serpent*. Une fée s'est éprise d'un mortel et veut, pour être à lui, renoncer à l'immortalité. Mais une condition est mise à l'accomplissement de son désir: il faut que son amant n'ait aucun doute quelque cruelle qu'elle se montre à son égard. Elle est menacée, s'il succombe, d'un sort terrible. En effet celui-ci ayant manqué de foi en elle, elle est changée en serpent. L'amant, reconnaissant alors sa faute, l'expie en donnant un baiser à l'animal immonde. Par là le charme est rompu: la fée reprend sa forme, elle est à lui.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 312.

Telle est en résumé la fable de Gozzi. En développant cette donnée, Wagner n'avait d'autre ambition que d'écrire un bon *livret* d'opéra. Pourtant elle l'inspirait réellement (1) et il y introduisit des modifications heureuses. Ainsi dans sa pièce, la fée n'est pas changée en serpent, mais en statue. C'est par l'ardeur de ses chants que son amant lui rend la vie. Enfin ce n'est pas elle qui renonce à l'immortalité, c'est lui qui, par la toute-puissance de l'amour, devient un dieu. M. Glasenapp observe (2) que, poussé par son propre sentiment artistique, Wagner en est revenu, sans s'en douter, à la conclusion du vieux mythe dont la fable de Gozzi n'est qu'une variante tardive. En effet dans le *Rig-Véda*, la nymphe Ourvasi qui s'est donnée au mortel Pourourava, étant obligée de le quitter, à cause d'une faute qu'il a commise, le console en lui faisant espérer l'immortalité (3). Conduit par son

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 313.

(2) *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 44.

(3) *Storia Universale della Letteratura* de A. De Gubernatis, t. VII, p. 279 chez U. Hoepli. Dans la nouvelle indienne de *Somadéva*, le roi Pourourava perd la nymphe Ourvasi parce qu'il a dit qu'il la possédait. Dans le drame de Kalidasa *Vikramurvasi*, c'est la nymphe qui, se laissant influencer par une rivale, doute de son amant. Devenue folle, elle entre dans un bois sacré dont l'accès est interdit aux femmes, et est changée en liane. Sous cette forme, son amant l'embrasse, et par là il rompt le charme.

instinct, Wagner avait donc su dégager la forme naturelle de la légende indienne, sous les altérations qu'elle avait subies à travers ses migrations. On remarquera que l'idée qui domine ce premier ouvrage de Wagner est la même qui plus tard lui inspira *Lohengrin*. Dans les deux drames la confiance absolue, reposant non sur des faits, mais sur la persuasion intérieure, est présentée comme une condition nécessaire de l'amour.

De l'aveu de Wagner (1), la musique des *Fées* n'avait rien d'original. C'était une imitation de celle de Beethoven et de Weber. Les *ensembles* étaient réussis, mais les *soli* étaient moins satisfaisants; du moins Wagner en vint à craindre, probablement sous l'influence de son frère, que le souci qu'il y avait pris de la prosodie ne l'ait empêché de donner à la mélodie l'indépendance et la liberté nécessaires pour que le chanteur puisse produire de l'effet (2). Malgré ses scrupules, le jeune compositeur n'eut rien de plus pressé, une fois revenu à Leipzig, que de chercher à y faire représenter son opéra. Quelques fragments en avaient été exécutés avec succès à Würtzbourg. C'était là une recommandation. Malheureusement le Théâtre Royal avait cessé

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 312.
(2) *Zeitung für die Elegante Welt*, 1843, N.° 5.

d'exister, et Dorn n'était plus là. Ce fut chez Rhingelhard, directeur du Théâtre Municipal, que Wagner se présenta, son manuscrit sous le bras. Celui-ci lui fit un accueil des plus aimables. Il accepta les *Fées*.... mais seulement pour les mettre dans un tiroir. C'est qu'à cette époque l'enthousiasme qu'excitaient à Leipzig, les opéras italiens et français, était tel qu'il n'y avait pas place pour les ouvrages allemands. Il était dur pour un jeune artiste de se voir exclu, dans sa ville natale, à cause de la faveur dont y jouissaient les étrangers. Wagner devait plus tard se révolter contre un tel état de choses. Mais au moment où nous sommes, tout au contraire : plus qu'aucun autre il subit la fascination générale. Ce fut, je crois, la *Muette de Portici* qui commença à ébranler la foi exclusive qu'il avait eue jusque-là en Beethoven, en Weber et en Mozart : « Un sujet d'opéra possédant cette vitalité, dit-« il (1), nous n'en avions encore jamais vu. « C'était bien là le vrai drame musical, mettant « en œuvre toutes les forces de la tragédie, et « couronné logiquement, pour la première fois, « par la catastrophe finale.... Chacun de ses cinq « actes nous offrait une situation de la plus saisis-

(1) *Ménestrel* du 18 mars 77, *Un Révolutionnaire malgré lui* par VICTOR WILDER. — *Gesammelte Schriften*, t. IX, p. 55.

« sante réalité. Ensuite, à l'exception d'un mor-
« ceau de bravoure pour la prima-donna, dans
« le premier acte, la coupe ordinaire des airs et
« duos y était à peine sensible et leur effet n'était
« nullement celui qu'on recherchait dans les opé-
« ras ordinaires. L'impression forte et poignante
« ne résultait pas de tel morceau, mais de l'acte
« pris dans l'ensemble. » L'admiration de Wagner pour la *Muette* a résisté au temps. On n'en saurait dire de même pour celle que lui inspirèrent alors *I Capuleti e Montecchi*. Ce fut bien pourtant cet opéra qui le rendit décidément infidèle à son culte pour l'art allemand. Il faut dire qu'une bonne part de l'enthousiasme qu'excita en lui, à cette époque (1834), l'œuvre de Bellini, revient à M.me Schrœder Devrient. Ce fut dans le rôle de Roméo qu'il vit pour la première fois cette grande artiste, que Laube appelle « une fille de Shakes-
« peare, une descendante des anciens dieux de la
« Grèce. » Enfin, même en ce temps-là, Wagner était loin de reconnaitre (1) à la musique de Bellini une grande valeur. Il n'en reste pas moins, que la mélodie large du compositeur italien lui parut plus appropriée à répandre vie et chaleur que les formes plus consciencieusement et plus péniblement élaborées de la musique allemande. Et

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 13. — *Souvenirs de Wagner*, p. 21.

cette impression fut en lui tellement vive qu'il éprouva le besoin de la rendre publique. L'article qu'il publia alors dans le *Journal du Monde Elégant*, est bien fait pour surprendre tous ceux qui ne voient en lui qu'un réformateur systématique. D'abord il proclame que l'Allemagne ne possède ni opéra, ni drame national. « Nous sommes bien « trop subtils et bien trop instruits pour pou- « voir créer de chaudes formes humaines, s'écrie- « t-il.... (1). Jamais je n'oublierai l'impression « qu'a récemment produite sur moi un opera de « Bellini! J'étais profondément las des compli- « cations instrumentales, dont le sens ne peut « jamais être que symbolique. Enfin, je voyais « apparaître un chant simple et noble.... Je ne « veux pourtant aucunement que la musique ita- « lienne ou française supplante la nôtre, mais il « faut reconnaître la vérité ou elle se trouve et « se garder de toute hypocrisie égoïste. Respi- « rons donc hors du chaos qui menace de nous « étouffer, rejetons au loin une bonne partie du « contre-point affecté qui nous tient la gorge « serrée, gardons-nous des visions de *quintes* « ennemies et de *neuvièmes* exorbitantes; fina- « lement soyons hommes!... Il s'agit de prendre « le temps par les cheveux et de construire ses

(1) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 48.

« formes nouvelles : le maître qui fera cela ne « sera pas celui qui écrira à la française ou à « l'italienne, mais point non plus celui qui écrira « à l'allemande. » Voilà une citation qui pourra réjouir *certains* ennemis de Wagner. Je m'étonne même qu'aucun d'eux n'ait exhumé ce vieil article afin de se donner le malin plaisir de faire condamner Wagner par lui-même. Je m'en étonne, parce que la critique hostile au *géant* s'est monstrée bien superficielle, bien peu difficile sur le choix des moyens : les arguments *apparents* lui suffisent. Mais pour quiconque veut bien se donner la peine de réfléchir, il saute aux yeux qu'on n'est jamais fondé à opposer à un homme les idées qu'il a eues étant jeune. Vieillir et souffrir seraient des maux vraiment atroces, si, comme compensation, ils ne comportaient un certain développement intellectuel et moral. La seule conclusion que l'on soit en droit de tirer de l'article dont je viens de citer des fragments, c'est que Wagner était très impressionnable, qu'il avait l'esprit ouvert aux manifestations artistiques les plus diverses, et qu'il était absolument sincère ; enfin c'est, comme il l'a affirmé lui-même, que son drame musical, ainsi que toute création vraiment naturelle, s'est formé en lui de soi-même sans qu'il le voulût, sans même qu'il en eût conscience ; par l'action de la nécessité, qui s'imposait à lui, de donner à ses conceptions poétiques la forme qu'elles commandaient.

Voilà donc Wagner sous l'empire de la musique de Bellini, d'Auber et de Verdi. Il admire toujours Beethoven, mais la dernière symphonie du maître lui paraît la conclusion d'une grande époque artistique, la dernière pierre d'un édifice achevé. Rien ne s'oppose plus à ce que les idées épicuriennes de Laube prennent entièrement possession de lui ; bien plus ses impressions artistiques les secondent maintenant, et les renforcent. Il avait vingt et un ans. Totalement guéri du mysticisme de sa première adolescence, il était disposé à prendre plaisir à la vie. *La Jeune Europe* et *Ardinghello* lui mettaient le diable au corps, et il adorait, non plus les fées, mais les femmes. Telles sont les dispositions dans lesquelles il se trouvait lorsque, pendant un beau voyage d'été en Bohême, il conçut la *Défense d'aimer*, son second opéra.

Le sujet de cet ouvrage est emprunté au drame de Shakespeare *Mesure pour mesure*. Mais, comme l'indique le titre que Wagner a substitué à celui de la pièce anglaise, il en a modifié profondément l'esprit. Faisant pencher la balance d'un seul côté, il n'a songé qu'à glorifier l'amour et à bafouer l'hypocrisie. D'abord il transporta l'action, de Vienne où l'avait placée Shakespeare, à Palerme, dans la chaude Sicile. Le roi est parti, laissant plein pouvoir au gouverneur de la ville, qui, pour que nul n'ignore sa nationalité, s'appelle *Friedrich*. C'est un Allemand puritain, qui

a entrepris de réformer les mœurs de cette ville joyeuse. Au début de la pièce on voit ses agents occupés à fermer ou même à démolir les lieux de plaisir qui se trouvent dans un faubourg. Le peuple répond par un chœur ironique à la lecture de l'édit justifiant ces mesures. Il allait se révolter, quand Lucio, aimable libertin, qui s'était mis à sa tête, aperçoit son ami Claudio qu'on mène en prison. Celui-ci lui apprend qu'en vertu d'une vieille loi exhumée par Frédéric, il doit être puni de mort pour avoir rendu mère sa bien-aimée, dont les parents lui avaient refusé la main. Il supplie Lucio d'aller prier sa sœur Isabelle, qui est novice au couvent de S.te Elisabeth, de demander sa grâce au gouverneur. — Dans l'enceinte paisible du cloître nous trouvons la jeune fille écoutant les confidences de son amie Marianne. Celle-ci s'étant donnée à un homme qui lui avait juré un amour éternel, fut non-seulement abandonnée par lui, mais contrainte, pour échapper à ses persécutions, de se réfugier au couvent, car cet homme est tout-puissant, c'est Friedrich lui-même ! A ce moment parait Lucio, qui apprend à Isabelle le danger mortel que court son frère. Ainsi cet homme qui a abandonné Marianne après l'avoir seduite, punit de mort sur autrui un semblable méfait, alors même que l'amant a toujours désiré devenir époux ! On conçoit la violente indignation dont la jeune fille est saisie. Elle est si belle en y donnant cours que Lucio

frappé de l'amour *coup de foudre*, lui propose d'abandonner le couvent pour devenir sa femme. Isabelle repousse avec dignité cette déclaration qui, on l'avouera, vient hors de propos ; mais elle accepte l'offre, que le jeune homme lui a faite, de l'accompagner au tribunal. C'est là que s'achève le premier acte. Après une scène comique, destinée à faire ressortir l'entrée de Friedrich, qui, froid et farouche, se fait ouvrir passage au milieu d'une foule en ébullition, l'interrogatoire de Claudio commence. La sentence de mort allait être prononcée, quand Isabelle arrive et demande au gouverneur un entretien seul à seul. C'est là, la scène capitale. A la fin le tyran vaincu par les grâces de la jeune fille, s'écrie : « Ton frère est sauvé, si tu veux être à moi. » A ces mots Isabelle bondit, elle court à une fenêtre et appelle le peuple : elle veut démasquer l'hypocrite. Celui-ci n'a pas de peine à lui faire comprendre qu'on ne la croira pas. Elle tombe dans un abattement profond, puis tout d'un coup, par une inspiration soudaine elle crie joyeusement à son frère qu'il n'a rien à craindre, et invite le peuple à se préparer pour célébrer plus joyeusement que de coutume les fêtes du carnaval, interdites par le gouverneur. « Celui-ci, dit-elle, n'est pas ce que l'on croit ; c'est le meilleur homme du monde, et tous ses farouches édits sont destinés à ménager l'agréable surprise de le voir prendre part lui-même à tout ce qu'il a défendu. » On la croit

folle ; Friedrich furieux, la menace durement ; mais elle l'apaise aussitôt en lui promettant un rendez-vous pour la nuit suivante. Ainsi finit le premier acte ; le second n'est pas moins animé. D'abord Isabelle se venge de son frère qui, informé des conditions mises à sa grâce, lui a paru faire trop bon marché de son honneur ; et de Lucio à qui elle n'a pas pardonné sa déclaration intempestive. A l'un, elle dit qu'elle n'accordera rien au gouverneur ; et à l'autre qu'elle lui accordera tout. Elle veut seulement faire peur aux deux jeunes gens. Fidèle au plan qu'elle a arrêté antérieurement, elle envoie à sa place, Marianne masquée, au rendez-vous qu'elle a accordé à Friedrich, et dont, à dessein elle a fixé le lieu, dans une des maisons de plaisir interdites par lui.

Pendant ce temps le peuple, qui se livre aux folies du carnaval, s'est excité de plus en plus. « A quiconque ne partage pas notre joie, un coup de poignard dans le cœur : » tel est un des refrains que l'on chante. Une révolte allait éclater, quand un sbire amène un couple masqué, qu'il a arrêté. On arrache les masques, et que voit-on ? Friedrich et Marianne. Friedrich a été joué par Isabelle. Mais, de son côte, il n'a pas tenu la promesse qu'il lui avait faite. Au lieu d'accorder la grâce de son frère, il a confirmé l'arrêt de mort. Comme homme, il a pu succomber à la passion, mais comme magistrat, il a voulu rester honnête, dût-il lui en coûter la vie. Aussi quand on

l'arrête, il demande qu'on le conduise au supplice. Mais Claudio, que le peuple a délivré, lui apprend qu'en ce temps-ci, la mort n'est point faite pour les méfaits d'amour. Sur ce, la nouvelle se répand que le prince arrive et l'on décide d'aller à sa rencontre en grande mascarade. Il est Sicilien, lui ; il partagera la joie générale, et, ainsi, il comprendra que le puritanisme allemand n'est pas fait pour ce beau pays. Quant à Friedrich, pour sa peine, il marchera en tête du joyeux cortège avec Marianne son épouse. De son plein gré, Isabelle, que l'amour a vaincue elle aussi, le suit avec Lucio, à qui elle a donné sa petite main blanche, en attendant qu'elle puisse lui donner toute sa personne.

Tel est cet opéra, dont nous avons voulu faire un résumé assez complet, parce qu'il diffère sensiblement de tous ceux que Wagner a publiés. Il est peu original en somme ; la musique en fut imitée de celle d'Auber et de Bellini, et le poème emprunte en grande partie à Shakespeare. Toutefois l'*Isabelle* de la *Défense d'aimer* est tout autre que celle de *Mesure pour mesure* ; elle est bien plus décidée ; c'est bien plus une héroïne. Évidemment, en la concevant, Wagner était enflammé, par la pensée de ce que M.me Schroeder Devrient pourrait faire d'un tel rôle. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cet ouvrage c'est ce qu'il contient de subversif. On se tromperait si l'on ne voyait là que les fumées d'une imagina-

tion d'adolescent. Wagner n'est devenu que plus audacieux dans sa maturité. Les jeunes gens qui sont vraiment débauchés, se marient quand ils se sont vidés jusqu'à la moelle ; alors ils vont à l'église avec un livre de prières bien apparent, et deviennent les plus farouches des censeurs. Au contraire, ceux qui ne se dépensent pas dans les tripots restent ardents ; et leur pensée, au lieu de faiblir avec les années, s'affermit et va toujours en avant. Tel fut Wagner. Dans la *Défense d'aimer* il a glorifié l'amour, alors même qu'il n'attend pas le mariage pour se satisfaire ; mais dans la *Walkyrie* il l'a chanté, lorsqu'il s'appelle inceste, et dans *Tristan* il a fait un héros d'un homme qui, par amour, manque à l'honneur, à la reconnaissance et au devoir filial. Il est vrai que la *Walkyrie* est une légende, et que, dans les légendes, l'amour entre frère et sœur est très fréquent. Mais dans les vieux mythes Wagner a pris ce qu'il a voulu. Il est certain que l'inceste ne lui faisait pas peur. Pourquoi le cacher ? Le mépris souverain qu'avait ce grand homme pour le qu'en-dira-t-on, la hardiesse de sa pensée, ne sont-ils pas les fondements de son génie ? Du reste il a appuyé ses opinions sur des raisonnements assez vigoureux pour que le critique puisse considérer comme un devoir de les rapporter. On juge, dit-il (1), qu'en s'unissant à

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 71.

sa mère. Œdipe a commis un crime contre la nature. S'imagine-t-on donc que s'il en était ainsi la nature n'eût pas su le montrer, elle-même? Assurément, elle eût commencé par rendre une telle union stérile. Bien loin de là, Œdipe et Jocaste ont eu deux fils et deux filles, qui tous quatre sont beaux et robustes. En somme l'inceste produit sur nous une impression comparable à celle que nous cause un goût qui révolte notre palais ou un objet qui éveille en nous une inexplicable terreur (1), mais il ne tombe pas sous le coup du précepte « ne fais pas aux autres ce

(1) Il serait curieux de connaître le véritable motif de l'horreur que nous cause l'inceste. L'adolescent qui entre dans la vie a l'ambition de prendre possession du monde. Mais le ciel bleu qui flotte sur sa tête, il ne peut le saisir; la brise embaumée lui échappe; c'est en vain qu'il étend les bras, il ne peut étreindre l'horizon; la fleur même, il peut l'arracher mais s'il la mord il la détruit. Il peut seulement posséder la femme, et par une sensation tellement forte qu'elle l'anéantit en l'objet désiré. Il faut donc que la femme soit pour lui le condensation de tout ce qu'il aime dans le monde. C'est là en grande partie, œuvre d'imagination, qui ne peut s'accomplir qu'au profit de la femme inconnue. A m'en tenir aux idées de mon cerveau, je crois cette explication juste. Mais comme le goût n'est souvent que la forme que prend dans notre palais un besoin de notre organisme, il se pourrait que notre *contrepoison* de l'amour ne soit que la forme qu'un besoin de la nature prend dans notre esprit.

que tu ne veux pas qu'ils te fassent » qui assurément est l'unique base rationnelle de la morale. Il n'en est pas ainsi de l'adultère. Et celui dont Tristan se rend coupable, est des moins excusables. Aller se glisser, la nuit, comme un voleur dans la couche de son roi, de son bienfaiteur, d'un oncle qui pour lui est un véritable père : cela est criminel, cela est vil. A ceci Wagner répond : l'amour est un philtre irrésistible. Coïncidence singulière, les Jésuites ont dit, assure-t-on, que lorsqu'on cédait aux attraits d'une femme, non parce qu'elle est mariée, mais parce qu'elle est belle, on n'est pas coupable d'adultère. Ainsi les habiles disciples de Loyola feraient plier la morale devant la toute-puissance de la nature tout comme Wagner. Seulement l'argumentation de celui-ci est plus virile. Lorsque la morale est en opposition avec l'impulsion naturelle, dit-il en substance (1), on affirme qu'elle est un moyen de conservation sociale. Une telle allégation est tout simplement ridicule. Qu'est-ce, en effet, que l'impulsion naturelle, cette force cachée, qui nous fait agir avant même que nous ayons eu le temps de penser, et nous prête une telle puissance que nous en sommes nous-mêmes émer-

(1) Je résume ici des idées éparses dans les écrits de Wagner : voir notamment : *Gesammelte Schriften*, t. III. *Die Kunst und die Revolution*. *Das Kunstwerk der Zukunft*.

veillés? (1) De toute évidence c'est le principe de la vie, c'est la force créatrice. Sans elle le monde n'aurait jamais été, et ne pourrait subsister. Sans elle nous n'existerions pas, et par conséquent nous n'aurions, ni le cerveau avec lequel nous construisons nos systèmes, ni la bouche avec laquelle nous les formulons. Il est bien heureux que la réflexion ne puisse rien en somme contre l'impulsion naturelle, car sans cela elle eût bien pu tarir la séve qui nous fait vivre. Mais sous ce rapport, on peut être pleinement rassuré. Les moralistes peuvent continuer à jouer le rôle de la mouche du coche; le grand amour, l'amour vainqueur, l'amour sans frein, les conservera malgré eux.

Il y a dans la pensée de Wagner une vigueur, une grandeur audacieuse qui enivre. Toutefois j'en conviens, si un homme d'instincts vulgaires pouvait concevoir de telles idées et les formuler, il y aurait à craindre qu'il ne devienne un épouvantable débauché, ou même un grand criminel. Mais est-ce possible? L'énergie intellectuelle peut-elle engendrer autre chose que ce qui est conforme à son principe? Souvenez-vous des *Fées*. Là nous

(1) Je citerai comme exemples les actes d'héroïsme qu'accomplira la femme la plus timide si elle y est poussée par le sentiment naturel, et les œuvres inspirées, les œuvres de génie.

nous trouvons dans une région de pureté et d'enchantements, où l'amour en élevant l'homme au-dessus de lui-même, le conduit à l'immortalité. Ce premier opéra de Wagner est non moins caractéristique que le second. La foi, la fidélité poussée jusqu'à l'abnégation fut pour lui la vertu par excellence. Il l'a chantée souvent, et il en a été lui-même le héros, la victime tragique. Il est vrai que ce n'est pas à une personne qu'il a dédié sa vie, c'est à une idée. Mais c'est toujours la même vertu, dont le principe sanctifiant est l'oubli de soi-même, le renoncement. N'y a-t-il pas là un contre-poids suffisant pour faire de la tendance effrénée que j'ai d'abord relevée une force bienfaisante ?

Les *Fées* et la *Défense d'aimer* révèlent donc deux éléments opposés qui sont comme les deux pôles du génie de Wagner. Ils devaient se fondre plus tard : et ce fut, assure-t-il, précisément dans *Tannhæuser*. A vrai dire, je ne sens pas très bien cela. Si l'on considère ses œuvres à un point de vue purement artistique, il me semble que ces deux mobiles essentiels se trouvent dans toutes. Partout en effet s'y manifeste un esprit poétique, élevé, et en même temps une force ardente, impétueuse, violente qui soulève la matière musicale, en grandes ondes puissamment lancées, et donne lieu à ces gigantesques progressions, à ces crescendo foudroyants qui, ainsi que disait Dorn, ont révolutionné le monde musical. D'autre

part, si l'on se place au point de vue de la morale, il me semble que ces deux tendances ont prévalu tour à tour. Dans le *Vaisseau Fantôme*, dans *Tannhæuser*, dans *Parsifal* domine l'idée du renoncement ; dans *Siegfried* et dans *Tristan* se déchaîne le besoin de la jouissance et de la possession.

III.

WAGNER CHEF-D'ORCHESTRE EN PROVINCE

RIENZI

Magdebourg — Wagner directeur de musique — Il devient un excellent chef-d'orchestre — *Lestocq* — Faillite du théâtre — La police et la *Défense d'aimer* — Celle-ci se transforme en *Novice de Palerme* — Première et seconde représentation — Derrière les coulisses : la défense d'aimer.... d'un mari — Jugement de la *Neue Zeitschrift für musik* — Vaines tentatives pour faire représenter la *Défense d'aimer* à Leipzig — Un père respectable — Voyage à Berlin — Une représentation de *Fernand Cortez* sous la direction de Spontini — Mariage de Wagner — Kœnigsberg — Riga — Deux ouvertures — *Une famille d'ours* — Wagner s'aperçoit qu'il fait de la musique *à la Adam* — Eveil de la conscience artistique — *Rienzi*.

A la fin de l'été 1834 les *Fées* n'avaient pas encore été représentées, et la *Défense d'aimer* était sur le chantier. Il fallait que Wagner songeât à gagner sa vie, car sa famille n'était pas riche, et son éducation était terminée. Il sollicita et obtint la place de *directeur de musique* au

théâtre de Magdebourg. Tout nouveau tout beau, dit le proverbe ; Wagner fut d'abord enchanté de sa nouvelle position. La troupe était bonne, et du haut de son fauteuil de chef-d'orchestre il se sentait glorieux de la diriger. Le voyez-vous, se dandinant de droite et de gauche avec une joie enfantine, en marquant le rhythme bien carré et pimpant de quelque petit opéra italien ou français ! Et puis il se trouvait en relations constantes, devant et derrière les coulisses, avec les chanteurs et..... les chanteuses ! Vous vous figurez combien cela devait paraître charmant à un jeune homme de vingt et un ans, auquel la *Jeune Europe* avait mis le diable au corps. Il avait pourtant une nature trop poétique et beaucoup trop de cœur pour pouvoir jouir longtemps de la femme comme de l'art, en libertin.

D'abord il apporta le plus grand sérieux dans l'accomplissement des fonctions dont il était investi. Il devint bientôt un excellent chef-d'orchestre, et si le théâtre de Magdebourg ne fit pas ses frais, il faut en accuser les habitants de la ville et non le directeur de musique. Celui-ci ne négligea rien pour rendre les représentations attrayantes. Ainsi la direction ayant décidé de monter *Lestocq*, opéra-comique d'Auber, qui venait d'avoir un grand succès à Paris (1), Wagner

(1) *Lestocq*, opéra-comique en quatre actes par Scribe et Auber, fut représenté à l'Opéra-Comique le 24 mai 1834.

se donna beaucoup de mal pour cet ouvrage, qu'il trouvait du reste charmant (1). Il renforça par une quantité de choristes pris dans l'armée, le bataillon russe qui vient soutenir la révolte, et par là il atteignit à un *effet* formidable, qui attira pendant quelques soirées les Magdebourgeois au théâtre. Enfin, tout en s'acquittant avec zèle des devoirs de sa charge, il ne cessa pas de travailler à la *Défense d'aimer*. Pendant un voyage qu'il avait fait pour le compte de la direction, il vit encore une fois M.me Schrœder Devrient. Elle jouait dans un opéra tellement insignifiant qu'en entrant au théâtre, il se demandait comment elle pourrait y produire de l'effet. Elle fut admirable. « Que serait-ce donc, pensa-t-il alors, si elle avait à remplir un rôle comme celui d'Isabelle ! » C'était là un stimulant puissant au travail. Toutefois il ne put achever la *Défense d'aimer* qu'un an et demi après son installation à Magdebourg.

Le théâtre dont les affaires avaient toujours été de mal en pis, était alors sur le point de faire faillite. Wagner voyait le moment où il allait se trouver sans place. Raison de plus pour faire représenter au plus vite son opéra. Il n'y avait vraiment pas de temps à perdre. Déjà les chanteurs, qu'on ne payait plus, commençaient à dé-

(1) Telle était encore son opinion en 1870. *Gesammelte Schriften*, t. IX, p. 68.

serter. Ceux dont il avait besoin restèrent par égard pour lui : mais il dut se contenter de dix jours d'étude, ce qui était absolument insuffisant pour un ouvrage comme la *Défense d'aimer*, où les morceaux d'ensemble étaient nombreux. Si Wagner avait eu tant soit peu de prudence, il eût préféré tout au monde, plutôt que de donner un premier opéra dans de telles conditions. Mais est-on jamais prudent à vingt-trois ans ? Il comptait sur son habileté de chef-d'orchestre pour suppléer à la sûreté qui devait infailliblement manquer aux chanteurs. Il en fut bien ainsi aux répétitions, parcequ'il y put parler et crier, mais à la représentation, où il dût s'en tenir aux indications du bâton, la confusion fut telle que personne ne put comprendre de quoi il s'agissait. Ce n'était pas là un beau résultat ; Wagner s'en consola pourtant, en pensant que, s'il en avait été autrement, la seconde représentation, qui devait être à son bénéfice, eût été infailliblement interdite par la police. Déjà M. le Commissaire avait été choqué par le titre de la pièce. La *Défense d'aimer* avait dû se transformer modestement en *Novice de Palerme*, et celle-ci n'avait pu passer que sur l'assurance, donnée par Wagner, que le sujet était emprunté à un drame très sérieux de Shakespeare. Mais si M. le Commissaire eût compris ce dont il s'agissait, sans nul doute il eût fait venir Wagner et lui aurait dit : « Vous m'avez trompé, assez ! »

La seconde représentation de la *Novice de Palerme* devait clore la saison théâtrale. Comptant que les Magdebourgeois voudraient jouir d'un bien qui allait leur échapper, Wagner avait fait hausser les prix. « Se serait-il trouvé quel-
« ques personnes dans la salle, dit-il (1), au début
« de l'ouverture ? Je ne sais. Mais assurément
« un quart d'heure avant, je ne vis que ma pro-
« priétaire avec son mari, et, chose frappante,
« un Juif polonais en grand costume. Néanmoins
« j'espérais encore une affluence plus grande,
« quand soudain les scènes les plus inouies, se
« passèrent dans les coulisses. Là, le mari de ma
« première chanteuse *Isabelle*, tapait sur le se-
« cond ténor mon *Claudio*, tout jeune homme
« fort joli, contre lequel, depuis longtemps, il
« nourrissait en secret la plus jalouse fureur. Il
« semble qu'après s'être convaincu, comme moi,
« de l'état du public, l'époux mortifié avait jugé
« que l'heure, si longtemps désirée, était venue
« où, sans dommage pour l'entreprise, il pouvait
« exercer sa vengeance sur l'amant de sa femme.
« Claudio, roué de coups et le visage en sang
« se réfugie dans le vestiaire. Apprenant la chose,
« Isabelle désespérée se précipite au devant de
« son mari furieux : elle reçoit, à son tour de

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 39. — *Souvenirs de Wagner*, p. 77.

« telles bourrades, qu'elle tombe en convulsion. « Bientôt la confusion devient générale : qui prend « parti pour l'un, qui pour l'autre.... Le couple en- « dommagé par la *Défense d'aimer*.... du mari « d'Isabelle, était devenu incapable de paraître sur « la scène, ce soir-là. Le régisseur fut donc en- « voyé devant le rideau pour annoncer à la petite « société singulièrement choisie qui se trouvait « dans la salle, que — par suite d'empêchements « survenus — la représentation de l'opéra ne « pourrait avoir lieu. »

Comme on voit par ce récit humoristique, Wagner prit allègrement son parti de cette malencontreuse soirée. La *Neue Zeitschrift für Musik* (1), que dirigeait Schumann, parla avec éloge de la *Défense d'aimer*. Après avoir émis le regret qu'un ouvrage comme celui-là eût été donné pour la première fois, dans une ville comme Magdebourg, et sans qu'aucun des chanteurs ne sût son rôle, le correspondant de cette feuille conclut « qu'il y a « beaucoup de bon dans la *Défense d'aimer*, que « tout y est vibrant, que c'est de la musique enfin, « de la musique mélodieuse qui, présentée dans de « bonnes conditions, produirait le plus grand effet. » Tel était bien l'avis de Wagner. Aussi s'empressa-t-il de faire des démarches pour obtenir que

(1) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 63.

son opéra fût représenté à Leipzig. Le directeur du théâtre de cette ville avait une fille qui allait débuter. Wagner lui fit remarquer insidieusement qu'il serait avantageux pour elle de faire son apparition dans un ouvrage nouveau et que dans le sien il y avait justement un fort joli rôle pour une jeune personne. Mais ce père respectable, après avoir vu ce que c'était, lui dit avec dignité : « Je ne sais si le magistrat de Leipzig autoriserait la représentation d'un ouvrage semblable. J'en doute fort par respect pour cette autorité. Mais en tous cas, apprenez, Monsieur, qu'une personne comme ma fille ne saurait y figurer. » Wagner se décida alors à une démarche hardie pour un homme sans le sou. Il partit pour Berlin. Il n'espérait pas que les portes du Théâtre-Royal pussent s'ouvrir pour lui, mais il alla frapper à celles d'un établissement plus modeste : le théâtre de la *Résidence*. Là il fut reçu avec la plus grande amabilité..... mais ce fut tout.

Le seul avantage que lui valut son voyage à Berlin, ce fut d'assister à une représentation de *Fernand Cortez*, dirigée par Spontini lui-même. Il fut très frappé de l'effet que le maître obtenait en faisant accuser énergiquement le rhythme, et en y faisant correspondre avec une précision absolue les évolutions scéniques. Quant à l'œuvre elle-même elle produisit sur lui une impression très grande, et quand, deux ans après, il composa *Rienzi*, Spontini fut son modèle. Mais tout cela

n'avançait pas les affaires de Wagner. Quand il avait quitté Magdebourg il avait des dettes : ce n'est pas en entendant les opéras de Spontini qu'il pouvait les payer. Du moment qu'il se fut convaincu qu'il ne pouvait tirer aucun argent de la *Défense d'aimer*, il lui fallut songer à trouver une place. Son ami Dorn, le musicien bienveillant, qui jadis avait fait si bon accueil à l'ouverture *aux coups de timbales*, était alors à Riga. Il était *cantor* et directeur de la musique religieuse dans cette petite ville russe, dont il vantait beaucoup l'esprit musical. Wagner lui écrivit pour le prier de solliciter une place au théâtre de Riga pour lui et pour sa fiancée. Sa fiancée ? oui sa fiancée, la belle tragédienne Wilhelmine Planer, dont il s'était épris à Magdebourg et qu'il devait épouser quelques mois plus tard, justement à la même époque où Laube contractait, lui aussi, « cet ennuyeux lien du mariage, tombeau de l'amour, etc. ..... » Vous voyez qu'il ne faut pas se laisser effaroucher par les théories de ces hommes dont *la pensée* ne connaît pas de frein. Wagner avait bien pu avoir l'imagination séduite par l'*amour libre*, mais avec une nature comme la sienne, qui ne savait jamais se donner à demi, il était impossible, lorsqu'il aimerait une femme, qu'il ne voulût pas la posséder complètement. A ce qu'il paraît son choix ne fut pas très heureux. Non pas que Wilhelmine valût moins qu'une autre. « C'était une vaillante créature, » dit Ga-

sperini, simplement « une bonne femme » suivant une autre personne (1) ; en tous cas ce n'était pas la femme qui convenait à Wagner. Dame ! une femme qui pût aimer et comprendre pleinement un homme comme lui, et être vraiment sa compagne d'esprit et de cœur : il faut avouer que cela n'était pas facile à trouver.

Dorn n'ayant pu procurer sur-le-champ à son ami, les places qu'il désirait, celui-ci dut se contenter de celle de directeur de musique à Kœnigsberg. C'est dans cette ville qu'il se maria. Après y être resté un an très occupé sans doute de la jolie Wilhelmine, mais fort peu de composition musicale, il se rendit a Rigà où finalement Dorn avait pu obtenir pour sa femme un emploi à la comédie, et pour lui la place de premier directeur de musique. Le théâtre était sous la direction d'un poëte, Charles de Holtei, et le personnel était excellent. Wagner fut d'abord enchanté ; pourtant c'est à Riga qu'il prit en dégoût, la position de directeur de musique dans une ville de province.

Au début il n'eut d'autre idée que de mettre à profit les moyens d'exécution, dont il pouvait disposer. Dans un concert il fit entendre *Columbus* et *Rule Britania*, deux ouvertures qu'il avait composées à Magdebourg et à Kœnigsberg. S'il faut

(1) Glasenapp, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. II, p. 179.

en croire Dorn, c'étaient deux ouvrages manqués. Une conception Beethovenienne y avait cherché à prendre les allures pimpantes de Bellini, sans parvenir toujours à éviter la démarche grave de Bach. « Qu'on se figure le discours d'un Hégélien qui vou- « drait s'exprimer dans la langue légère de Heine « et on aura l'idée de cette musique (1). » Après avoir composé quelques airs de circonstance pour les chanteurs du théâtre, afin de conquérir leur bienveillance, Wagner entreprit la composition d'un opéra comique en deux actes l'*Heureuse famille d'ours*, dont il avait emprunté le sujet à un conte des *Mille et une Nuits*. Mais quand il en eut achevé deux numéros il s'arrêta court ; à son grand dégoût, dit-il, il venait de s'apercevoir qu'il faisait de la musique *à la Adam* (2).

Quand il composait la *Défense d'aimer* il s'était dit qu'il ne fallait pas être trop scrupuleux sur le choix des moyens ; et il ne s'était donné aucun mal pour chasser les réminiscences italiennes ou françaises qui s'étaient présentées sous sa plume (3). L'horreur qu'elles lui inspirèrent au moment où nous sommes arrivés, est le premier symptôme de l'éveil de sa conscience d'ar-

(1) Glasenapp, *Richard Wagner's Leben und Werken*, t. I, p. 73.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 16.

(3) Ibid. p. 15.

tiste, jusqu'alors un peu somnolente. Ce n'était là pourtant que la conséquence d'un long travail qui s'était opéré lentement en lui, pendant les trois années de sa vie théâtrale. Pendant ce temps, l'aversion instinctive qu'il avait ressentie dès l'enfance pour les « comédiens fardés » s'était réveillée petit à petit. Elle s'était même accrue du degoût que devaient lui inspirer toutes les petites intrigues et tous les papotages d'une troupe de province vue de près. On se souvient de la représentation de la *Défense d'aimer* à Magdebourg. Wagner en vint à penser que même si l'exécution eût été bonne, les résultats n'auraient guère été plus satisfaisants ; car en même temps qu'il se dégoûtait de la musique *à la Adam* et des comédiens, il en arrivait à la conviction qu'un public de province, habitué à ne voir que des œuvres dont la réputation est déja faite, n'est pas capable d'en juger une nouvelle. Mais c'est une tentation bien grande pour un compositeur, que celle de profiter des moyens d'exécution qu'il a sous la main pour faire représenter l'œuvre qu'il vient d'achever. Afin d'être sûr de n'y pas succomber, Wagner résolut d'entreprendre la composition d'un ouvrage de proportions trop vastes pour qu'il fût possible de le monter dans un petit théâtre. A vrai dire depuis ce moment, ce fut le *Grand-Opéra* qu'il eut en vue. S'étant convaincu par sa propre expérience que les ouvrages qui ont eu du succès à Paris, trouvaient seuls

faveur en Allemagne, c'est là qu'il voulait livrer la grande bataille.

Déjà à Kœnigsberg, ayant découvert dans un roman de Henri Kœnig un bon sujet de grand opéra, il en avait fait le scénario et l'avait adressé à Scribe. Il espérait que l'habile écrivain voudrait bien en faire un poème français et le lui envoyer, après l'avoir fait agréer par le directeur de l'Académie royale de Musique. Comme on se l'imagine, il ne reçut aucune réponse de Scribe ; aussi quand, un an plus tard, lisant le *Rienzi* de Bulwer il crut qu'il y avait là un sujet d'opéra meilleur que le précédent, il se décida à faire tout lui-même, poème et musique. Il était alors à la fin de la lune de miel et les soucis d'un ménage sans argent, s'ajoutaient pour lui à la trivialité de la vie provinciale. Ainsi, lorsqu'en 1838, pendant ses vacances d'été, il commença à écrire ce poème héroïque, il obéit à une double impulsion : s'élever immédiatement par la pensée au-dessus d'un entourage vulgaire et mesquin ; travailler à faire une grande œuvre avec laquelle il put conquérir une position qui fût à la hauteur de ses aspirations. De retour à Riga il alla se loger hors les remparts afin de ne voir *les comédiens fardés* qu'au théâtre. Justement il eut à diriger l'étude de *Joseph*, et l'œuvre de Méhul, dit-il (1), l'éleva et l'ennoblit. Ce fut sous

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VII, p. 134.

de telles impressions qu'il commença à composer la musique de *Rienzi*.

Il voulait faire une œuvre grande, originale s'il était possible, mais il ne songeait encore aucunement à s'écarter en quoi que ce fût des formes usuelles de l'opéra. Quand il avait écrit le poëme, il n'avait eu d'autres prétentions que de composer un bon libretto, et ne s'était occupé de la langue et des vers qu'autant qu'il le fallait pour que le texte n'en fût pas trivial. « Le Grand-« Opéra de Paris se dressait devant lui, dit-il (1), « avec toutes ses splendeurs scéniques et musi-« cales : son ambition était de surpasser en éclat « tout ce qu'on y avait vu de plus brillant. « Toutefois son sujet même l'enthousiasmait réel-« lement, et dans son esquisse il n'introduisit « rien qui ne lui semblât commandé par lui. Avant « tout, il s'agissait donc bien de *Rienzi*, mais le « Grand-Opéra était comme une *lunette* à tra-« vers laquelle il le voyait, et rien de ce qu'elle « ne pouvait saisir ne lui semblait avoir d'impor-« tance. Il ne cherchait pas les effets musicaux « pour eux-mêmes, seulement il n'imaginait pas « sa pièce, sous une autre forme que celle d'un « grand opéra, avec cinq brillants finals conte-« nant des hymnes, des cortèges, et des pompes « religieuses et militaires. Il ne visait pas à écrire

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 319.

« des duos et des trios, mais ceux-ci se pré-
« sentaient çà et là d'eux-mêmes. Il ne chercha
« aucunement un prétexte de ballet, mais, avec
« ses yeux de compositeur d'opéra, tout de suite
« il découvrit une fête donnée par Rienzi au peu-
« ple, et dans laquelle serait représenté néces-
« sairement un sujet de l'histoire romaine : « Lu-
« crèce et l'expulsion des Tarquins. » Ainsi donc
« dans toutes les parties de son plan, c'était bien
« son sujet qui le déterminait avant tout, mais
« ce sujet il le déterminait lui-même incons-
« ciemment, d'après la seule forme qui flottât
« alors devant ses yeux : celle du Grand-Opéra.
« Son individualité artistique était encore séparée
« de la vie par l'influence d'un formalisme qui
« la dominait mécaniquement. »

DEUXIÈME PARTIE

PARIS — LUTTE POUR L'EXISTENCE

RÉVOLTE — WAGNER DEVIENT POËTE

LE VAISSEAU FANTOME

I.

PARIS — LUTTE POUR L'EXISTENCE

Départ pour Paris — Voyage par mer. Tempêtes — Le *Vaisseau Fantôme* — Londres — Boulogne — Visite à Meyerbeer. Sa bonté — Portrait de Wagner à vingt-six ans — Premières impressions de Paris — Premières tentatives pour se faire connaître — La *Défense d'aimer* à la Renaissance — Encore une faillite — Wagner veut se faire patronner par les chanteurs à la mode — Quatre romances françaises — Premières déceptions — Wagner prend la plume pour protester au nom de l'école française contre l'envahissement de la musique italienne — L'art n'a pas de patrie! — Wagner et les hommes célèbres qu'il connut à Paris: Halévy, Auber, Berlioz, Scribe, Heine, Liszt — Ses impressions sur nos théâtres: L'Opéra-Comique, l'Opéra, les Italiens — Rubini — Une représentation de *Don Giovanni* — Wagner vaudevilliste — Misère — Meyerbeer arrive — Le *Vaisseau Fantôme* à l'Opéra — Nouvelle et dernière déception.

Au printemps de 1839, expirait l'engagement de Wagner à Riga. Son dégoût pour la vie provinciale était arrivé aux dernières limites. De

plus la direction du théâtre allait passer des mains du poète Karl de Holtei, dans celles d'un simple ténor. Bien que les deux premiers actes de *Rienzi* fussent seuls achevés, et que Wagner eût fort peu d'argent en poche, il se décida à partir avec sa femme (1), pour Paris où il ne connaissait personne. Il avait la foi; mais elle ne devait pas le sauver; à Paris du moins.

Soit que le voyage par terre fût trop dispendieux, soit pour toute autre raison, au lieu de se diriger en ligne droite vers Paris, Wagner s'embarqua sur un bateau à voile qui allait à Londres. Le navire essuya trois tempêtes, et fut jeté sur les côtes de la Norvège, où il fallut relacher. Les matelots lui contèrent la légende du *Vaisseau Fantôme;* il la connaissait déjà par le récit de Heine, qui avait vu à Londres un mélodrame de Fitzball sur ce sujet (2); mais là, sur un vaisseau balloté par les flots, dans la bouche de matelots qui y croyaient, le vieux conte prit à ses yeux physionomie et couleur.

Wagner passa huit jours à Londres, uniquement occupé à voir la ville. Le Parlement le

(1) Et un chien de Terre-Neuve. Jusqu'à la fin de sa vie Wagner a eu pour ces animaux une affection particulière. Voir *Richard Wagner et son œuvre poétique* par Judith Gautier, p. 33, chez Charavay frères; et *Souvenirs de Wagner*, p. 297.

(2) Glasenapp, *R. Wagner's Leben* etc., t. I, p. 75.

frappa vivement, probablement à cause de l'idée de liberté qu'il représente. De Londres il se rendit à Boulogne, où il resta un mois. Meyerbeer était en cette ville : il fit sa connaissance, et lui lut ce qui était achevé de *Rienzi*. L'auteur des *Huguenots* fut enchanté du poëme (à tel point que celui-ci lui aurait, suivant M. Glasenapp, suggéré la première idée du *Prophète*). Il admira aussi la musique ; et avec une bonté, une générosité qui placent à mes yeux l'homme bien au-dessus de l'artiste (1), Meyerbeer donna à son jeune compatriote les plus chaudes recommandations pour les personnes qui pouvaient lui être utiles à Paris.

Voulez-vous avoir le portrait de Wagner à cette époque ? On peut, je crois, s'en rapporter à celui qu'il a fait du héros d'une nouvelle (2) écrite par lui en ce temps-là, et qui de son propre aveu est lui-même. « Ce qu'il avait de plus « remarquable (3), c'était un magnifique chien de « Terre-Neuve. Quant à lui-même, il était beau- « coup moins beau à voir que le chien ; il était « proprement habillé, mais Dieu sait avec quelle

(1) J'avoue que l'artiste m'inspire la plus profonde aversion. Je préfère mille fois l'opéra italien le plus froid au bric-à-brac de Meyerbeer.

(2) *La fin d'un musicien à Paris.*

(3) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 142.

« mode de province!... Son cœur était tendre; la « vue des chevaux geignant sous le fouet, en « glissant sur les pavés de Paris, lui faisait ve- « nir les larmes aux yeux. Il était patient et ne « s'emportait jamais quand d'un trottoir étroit « un gamin le faisait tomber dans le ruisseau. « Malheureusement il avait une conscience artis- « tique délicate; il était ambitieux, mais sans « talent pour l'intrigue; enfin dans sa jeunesse, « il avait vu une fois Beethoven, ce qui lui avait « fait tourner la tête à tel point qu'il était im- « possible qu'il pût se trouver à sa place dans « Paris. » — Voilà un Wagner, direz-vous, qui diffère sensiblement de celui que nous connaissons. — Cela est vrai; mais quand on pense à l'aigreur que durent développer, en une nature impressionnable comme la sienne, des luttes et des déboires sans nombre, quand on considère qu'il a été insulté, vilipendé, tourné en ridicule par une critique qui ne s'est jamais donné la peine de prendre connaissance de ses œuvres: on peut bien croire qu'à vingt-six ans Wagner était le jeune homme sentimental et doux qu'on a vu plus haut.

Au commencement, tout lui sembla beau à Paris. Il était, dit-il (1), comme l'adolescent, qui, pressé par le besoin d'aimer, croit reconnaître

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 322.

dans toute figure souriante l'idéal de ses rêves. L'admirable mise en scène de l'Opéra le ravit, et son désir de voir *Rienzi* représenté dans ce théâtre s'accrut à la vue de ce luxe de décors et de costumes, qui dépassait tout ce qu'il avait rêvé. Mais avant d'oser frapper à la porte de l'Académie Royale de Musique il fallait avoir réussi sur une scène plus modeste. Il présenta donc la *Défense d'aimer* au théâtre de la Renaissance, où elle fut acceptée grâce aux recommandations pressantes de Meyerbeer. Le vaudevilliste Dumersan se chargea de traduire le poëme en français. Il s'en acquitta si bien que ses vers semblaient à Wagner mieux s'adapter à sa propre musique que ceux qu'il avait faits lui-même. On se souvient que la *Défense d'aimer* avait été écrite sous l'influence de Bellini et d'Auber : c'était donc un ouvrage dans le goût français (1). Le succès paraissait si certain, que, pour se mettre à la hauteur de la situation, Wagner transporta son logis, de la petite rue de la Tonnellerie où il occupait un appartement fort modeste, dans la rue du Helder tout près du Boulevard des Italiens. C'est le cas de dire qu'il ne faut pas vendre la peau de l'ours avant qu'on l'ait pris. Au moment où la *Défense d'aimer* allait passer, le théâtre de la Renaissance fit faillite. C'était

(1) En 1840.

là un fâcheux contre-temps : il eût été si doux d'opposer à l'écher de Magdebourg un succès parisien ! Décidément les faillites devaient être fatales à cet ouvrage-là.

Wagner ne perdit pas courage. On lui avait dit qu'à Paris on aimait beaucoup les romances et que le genre français n'était pas le seul qui fût goûté. Dans les salons, en effet, à côté de Louisa Puget, on applaudissait Schubert. Se sentant capable, lui aussi, de composer de jolies romances, il se mit à l'œuvre. Il ne doutait pas que les chanteurs à la mode ne se fissent un plaisir de révéler au monde son talent, et déjà il croyait entendre le directeur de l'Opéra s'écrier, dans une soirée où l'on venait d'applaudir une mélodie de lui : « Mais c'est charmant cela !... De qui est-ce ? — De Wagner !! — Amenez-le-moi donc bien vite pour que je lui commande un opéra en cinq actes. » *Les deux Grenadiers*, *L'Attente*, *Mignone*, *Dors mon enfant* montrent que Wagner ne se faisait pas illusion, quand il se croyait capable d'écrire de jolies romances ; mais il ne tarda pas à avoir la preuve que les chanteurs à la mode et les directeurs d'Opéra ne se soucient pas le moins du monde de découvrir, ni de révéler les talents inconnus.

En 1840 l'Opéra-Comique avait monté la *Fille du Régiment*, et l'Opéra, *Les Martyrs* et *La Favorite*. On se souvient de l'enthousiasme qu'avait inspiré à Wagner la *Muette de Portici*. Il

avait vu dans Auber le fondateur d'un genre purement français, qui répondait alors à son idéal dramatique. Donizzetti, « avec son style mou et flasque (1), » lui semblait de tous points inférieur à l'auteur de la *Muette*. C'est donc mu par une conviction véritable, que Wagner prit alors la plume pour faire l'apologie d'Auber et protester contre l'envahissement de la musique italienne, qui était venue en France arrêter l'éclosion d'un genre national. Mais il est permis de supposer qu'en faisant une telle démonstration, il espérait gagner un ami puissant dont, en l'absence de Meyerbeer, il avait le plus grand besoin. Malheureusement son article ne put voir le jour. M. Edouard Monnais, directeur de la *Gazette Musicale*, à qui il l'avait porté, le refusa, en disant que l'art n'avait pas de patrie. Belle parole, en vérité, et qui, après avoir fermé la bouche à Wagner, devrait bien, maintenant, lui ouvrir nos théâtres.

En vain, chercha-t-il à se faire des amis qui pussent le patronner. « A Paris, il n'est pas d'artiste, s'écrie-t-il (2), qui ait le temps de lier amitié avec un autre ! Chacun se démène pour son pro-

(1) Mit seiner ungenirten schlaffen Manier. *Gesammelte Schriften*, t. IX, p. 54.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 19. — *Souvenirs de Wagner*, p. 36.

pre compte. » Il ne trouva même pas d'artiste qui lui fût réellement sympathique. « Halévy, « comme tous les compositeurs parisiens de notre « époque (1840), dit-il (1), n'a été enflammé d'en- « thousiasme pour son art que juste le temps « qu'il fallut pour arriver au succès : à peine « celui-ci obtenu, il n'a plus eu qu'une chose « en tête : faire des opéras et gagner de l'ar- « gent. » Auber, lui-même, ne lui semblait pas faire exception ; mais, lui au moins, avant d'écrire avec nonchalance, s'était fait un genre qui vraiment lui appartenait en propre (2). De tous les musiciens vivants alors à Paris, celui qui fut le plus sympathique à Wagner, ce fut naturellement Berlioz. « Celui-là, au moins, ne fait pas sa musique pour de l'argent ! » s'écrie-t-il. Mais il lui reproche son mauvais caractère et déclare que le sentiment du beau musical lui manque. S'il veut dire par là que la conception de Berlioz n'était pas toujours absolument musicale, je ne peux le contredire (3) ; mais à mon avis, il n'a pas rendu pleine justice à notre grand maître, avec lequel, du reste, ses idées devaient forcé-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 19. — *Souvenirs de Wagner*, p. 36.

(2) Glasenapp, *Richard Wagner's Leben* etc., t. I, p. 98.

(3) Voir mon *Berlioz et le Mouvement de l'Art contemporain*, p. 86.

ment le mettre en antagonisme. En 1840 Scribe était dans tout l'éclat de sa gloire. Wagner alla lui faire visite. Dans un article qu'il envoya à un journal de Dresde, il nous le montre le matin à dix heures assis dans sa chambre devant une tasse de chocolat. Pendant qu'il déjeune, il donne une consultation à je ne sais combien de musiciens et d'auteurs dramatiques de tous genres, combinant avec l'un une intrigue si compliquée qu'elle parait insoluble, dénouant avec l'autre le plus inextricable des imbroglios, couvant avec celui-ci le plan d'un drame nouveau, et terminant avec celui-là une scène d'opéra, qui fera dresser les cheveux sur la tête. Toutes ces conversations, dont chacune absorberait entièrement un autre homme, Scribe les mène de front, ce qui ne l'empêche pas d'écrire en même temps une quantité de billets pleins d'esprit, de préparer sa prochaine grande pièce, et d'amasser des matériaux pour les suivantes en étudiant ses interlocuteurs (1). Wagner admirait beaucoup l'étonnante fertilité d'esprit de l'écrivain extraordinaire qui, pendant cinquante ans, produisit dix pièces chaque année, sans cesser de se montrer inventif dans l'art ingénieux de combiner et d'agencer des scènes (2). Mais assurément il ne pouvait guères

(1) Glasenapp, *Richard Wagner's Leben* etc., t. I, p. 98.

(2) Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, III, p. 131, chez Calmann Lévy.

sympathiser avec cet homme « positif (1) et sage, laborieux et jouissant, » pour qui faire des pièces, avait pu sembler « un métier (2) en même temps qu'un talent. » Lui, le musicien passionné, sensitif et malheureux, qui, pour arriver au drame était parti de la symphonie de Beethoven, et qui, mu par la musique devait aspirer à retrouver l'homme vrai, l'homme de la nature, il était assurément aux antipodes de l'auteur prosaïque dont le point de départ avait été le vaudeville, et qui, aussi soucieux de la mode qu'il l'était peu de la nature humaine en elle-même, considéra le théâtre comme un art absolu, et employa tout son talent à en varier, à en raffiner le mécanisme. Il suffit de comparer les œuvres de ces deux hommes pour sentir qu'ils ne pouvaient pas avoir grande inclination l'un pour l'autre; mais en somme Wagner n'a jamais parlé de Scribe que d'une façon élogieuse. Il a traité au contraire assez durement (3) son compatriote Henri Heine, qu'il vit aussi à Paris. Il n'y a pas là simple caprice. Si le théâtre de Scribe est un aliment léger, du moins il constitue une nourriture saine, tandis que la substance des écrits de Heine quelque intense et savoureuse qu'elle paraisse, n'en est pas

(1) SAINTE-BEUVE, *Portraits Contemporains*, III, p. 136.
(2) Ibid., p. 135.
(3) *Gesammelte Schriften* t. V, p. 107.

moins empoisonnée. Le récit du *Vaisseau Fantôme*, par lequel Wagner eut la première connaissance de cette légende, en est justement la preuve (1). Heine raconte ses impressions pendant la représentation d'une pièce de théâtre. Après avoir exposé d'une façon pathétique, la détresse de l'infortuné marin, condamné à errer sur les flots, jusqu'à ce qu'il trouve une femme fidèle au point de lui sacrifier sa vie, après avoir mis le malheureux en présence de Catherine, la jeune fille qui doit être pour lui l'ange du salut, il interrompt brusquement son récit. « Au moment, « dit-il, où Catherine s'écriait : — je te serai « fidèle jusqu'à la mort, — mon attention fut « détournée de la scène par un éclat de rire, qui « partait, non pas de l'enfer, mais du paradis. Je « levai la tête, et je vis une charmante Eve, qui « me regardait avec de grands yeux bleus, pleins « de séduction. Son bras pendait en dehors de « la galerie, et sa main tenait une pomme...., ou « pour parler plus exactement, une orange. Mais « au lieu de m'en offrir *symboliquement* la « moitié, elle se contenta de m'en jeter *métaphoriquement* la pelure sur la tête. » Le trait est assurément fort joli, mais comme il est cruel ! Au moment même où nous commençons à nous

(1) *Der Salon von Heine*, t. I, p. 272, chez Hoffmann und Campe. Hambourg, 1860.

intéresser à cette jeune fille qui doit sauver un malheureux, nous faire sentir qu'il n'en peut être ainsi, puisque la femme a toujours été le mauvais génie de l'homme ! Exciter la sensibilité pour la blesser ensuite : tel est bien le procédé presque constant de Heine. C'est la *douche écossaise* en littérature. Il est certain qu'exposé à cette alternative perpétuelle d'eau bouillante et d'eau glacée, le lecteur ne s'endormira pas ; il aura même beaucoup de plaisir, s'il n'est pas trop délicat pour supporter un semblable traitement. Le procédé est donc habile ; mais est-il vraiment poétique ? Voilà ce dont je doute beaucoup, car je crois avec Wagner, que le poète doit s'abandonner pleinement à ses impressions, et concevoir pour ses fictions un enthousiasme réel. Heine, le poète sceptique et railleur, le demi-poète en un mot, ne pouvait inspirer autre chose qu'une sorte d'aversion, au poète complet, au poète musicien. On comprend moins, à première vue, que Wagner ait éprouvé, à cette époque, une sorte d'antipathie pour Liszt, l'artiste au grand cœur, qui, plus tard, fut pour lui une véritable providence. Mais ceci s'explique lorsqu'on pense qu'en 1840 Liszt n'était pas encore le grand compositeur que nous aimons et admirons aujourd'hui. C'était l'exécutant prodige que le public porte aux nues, tandis qu'il laisse mourir de faim le poète, le créateur. Entre le compositeur inspiré et le virtuose, il y a certainement antagonisme ; le pre-

mier, quand il n'est que virtuose, fixe sur l'exécution même toute sa pensée; au contraire le second n'y songe nullement, il laisse l'idée se réaliser en lui d'elle-même. Plus tard, Wagner reconnut que Liszt était poëte et qu'il faisait, lorsqu'il exécutait une sonate de Beethoven, œuvre de création véritable (1). Mais à cette époque, il ne vit en lui qu'un prodigieux mécanisme.

Si les hommes, fêtés à Paris, que Wagner put connaître, lui plurent peu, il ne fut guère plus satisfait de nos institutions musicales. Celles-ci achevèrent de détruire les illusions qui l'avaient attiré dans la grande ville. De tous nos théâtres celui qu'il préféra, c'est l'Opéra-Comique. « Il possède, dit-il (2), les premiers talents et ses « représentations offrent quelque chose de com- « plet et d'original, que nous ignorons en Alle- « magne. Mais ce qu'on écrit actuellement (1840) « pour ce théâtre appartient aux plus détesta- « bles productions, qui aient jamais paru aux « époques de dégénération artistique. Où donc « s'est enfuie la grâce de Méhul, d'Isouard, de « Boieldieu et du *jeune* Auber, devant les igno- « bles rhytmes de quadrille qui remplissent main- « tenant ce théâtre de leur fracas! » Le Grand-Opéra, qui, au début de son séjour à Paris, l'avait

(1) *Gesammelte Schriften*, t. V, p. 241.
(2) Ibid., t. I, p. 20. — *Souvenirs de Wagner*, p. 38.

ravi, oui, ce sanctuaire, où, jadis en Allemagne, toute son ambition était de trouver accès, ne tarda pas à perdre lui-même à ses yeux tout prestige. A cette époque on allait y applaudir Duprez. Ce ténor à la voix *sombrée* et aux oreilles italianisées, qui, deux ans auparavant, avait égorgé le *Benvenuto* de Berlioz, ne plut aucunement à Wagner. « Le Grand-Opéra, dit-il (1), me laissa tout à « fait mécontent par l'absence de tout esprit supé- « rieur dans ses interprétations ; je trouvai tout « commun et médiocre. La *mise en scène* et les « décors, je le dis franchement, sont ce que je « préfère dans toute l'Académie royale de mu- « sique. » Ce dernier trait n'est pas tout à fait aussi perfide qu'il en a l'air : un article que Wagner écrivit alors, et qui parut dans un journal allemand, sous le titre d'*Amusements Parisiens*, prouve qu'il éprouvait un enthousiasme réel pour ce côté extérieur des représentations de l'Opéra (2). Quiconque a été à Baireuth sait l'importance qu'il attachait à cette incarnation, si l'on peut dire, de la pensée dramatique. Un théâtre, par exemple, qui lui inspira un dégoût sans compensation d'aucunes sortes ce fut celui des *Italiens*. « Ces héros du chant le dégoûtèrent complètement de

(1) *Souvenirs de Wagner*, p. 37.

(2) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 100.

leur musique. Ils donnèrent le coup de grâce aux opinions prématurées qu'il s'était faites sur les procédés musicaux (1). » après avoir entendu chanter un opéra de Bellini par... Mme Schrœder Devrient.

Les *Italiens* possédaient pourtant à cette époque-là un homme fort important : c'était le ténor Rubini que Mme Julian Marshal (2) considère comme le fondement et la raison d'être de toute la période de l'opéra italien qui fit suite à celle de Rossini. Il avait, dit-elle, formé son style sur la musique de ce maître et à son tour, il eut une influence décisive sur le développement de Bellini et de Donizzetti. On a dit que lui et Bellini étaient nés l'un pour l'autre ; et « suivant toute probabilité (3) « Rubini n'était pas moins captivé par les pa- « thétiques et tendres cantilènes de Bellini, que « Bellini, par l'étonnant pouvoir d'expression de « Rubini.... Pendant toute la composition du *Pi-* « *rate*, Rubini était près de Bellini, lui chantant « chaque air aussitôt qu'il était terminé. A cette « coopération heureuse, nous devons sans aucun « doute la *Somnambule* et les *Puritains*. Do- « nizzetti n'eut guère de succès jusqu'à la com-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 20. — *Souvenirs de Wagner*, p. 37.

(2) *Dictionary of music and musicians*, edited by George Grove chez Macmillan and Co., t. III, p. 189.

(3) Ibid.

« position de son trente-deuxième opéra *Anna*
« *Bolena* dont la partie de ténor fut écrite exprès
« pour Rubini. Cet ouvrage fut suivi de *Lucia*,
« *Lucrezia* et *Marino Faliero*, où une même
« inspiration amena les mêmes résultats. »

Rubini n'était pas acteur et ne paraissait pas se soucier de le devenir. Il ne prenait pas la peine de chanter dans les ensembles, et tant que, dans son rôle, ne se trouvait pas un morceau fait pour lui, il se contentait de donner correctement la note; mais une fois arrivé à son air, il était inimitable, quand toutefois, il n'exagérait pas l'opposition des *forte* et des *piano*. Wagner le vit dans *Don Giovanni :* il fut révolté, de ses façons, et plus encore, peut-être, de celles du public (1). Pendant les deux tiers de la représentation celui-ci était resté froid et distrait devant le chef-d'œuvre de Mozart, sans que le chant et le jeu admirables de la Grisi et de Lablache pussent secouer sa torpeur. Le grand Rubini, n'ayant pas trouvé jusque-là, dans la musique de Mozart, une phrase assez large pour que sa voix put s'y poser, se tenait sur la scène roide et maussade, donnant à peine la note, avec l'air d'un écolier qui s'acquitte d'un pensum. Mais tout d'un coup, l'attention du public devient extraordinairement tendue. « Ottavio était resté seul sur la scène;

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 217.

« je croyais, dit Wagner, qu'il voulait annoncer
« quelque chose, car il s'était avancé jusq'au
« trou du souffleur ; mais là il resta immobile,
« écoutant avec impassibilité la ritournelle d'or-
« chestre qui précède sa romance en *si bémol*.
« Cette ritournelle parut durer plus longtemps
« que de coutume, mais c'était là une illusion ;
« enfin, le tour du chanteur vint, mais il mur-
« mura ses dix premières mesures si piano qu'on
« ne l'entendait pas, et je crus vraiment qu'il
« se moquait du monde. Pourtant le public était
« sérieux : c'est qu'il savait, lui, ce qui allait
« venir. Arrivé à la onzième mesure du chant,
« voilà que, tout d'un coup, Rubini enfle le *fa*
« avec une si soudaine véhémence qu'il exécute
« les notes de passage qui suivent avec la vio-
« lence du tonnerre ; mais sur la douzième me-
« sure sa voix s'évanouit de nouveau en un
« murmure imperceptible. J'avais envie de rire
« à haute voix, mais partout régnait un silence
« de mort ; l'orchestre jouait en sourdine et le
« ténor chantait sans qu'on pût l'entendre. Des
« gouttes de sueur me tombaient du front, comme
« en un cauchemar, je sentais que quelque chose
« de monstrueux se préparait. En effet après
« l'*inaudible* est venu l'*inouï*. Ce fut à la dix-
« septième mesure du chant ; là Mozart a mis
« un *fa* que le chanteur doit tenir pendant trois
« mesures ; un *fa !* fi donc ; Rubini est monté
« divinement jusq'au *si*. Pour qu'une soirée aux

« *Italiens* ait un sens il faut que le ténor s'élève « à cette *hauteur*-là. Eh bien, donc, de même que « le faiseur de tourse balance sur le tremplin, « avant de sauter, ainsi Rubini se place d'abord « sur le *fa* de Mozart, là il gonfle sa voix pen- « dant deux mesures, puis avec un élan irrésis- « tible, de la partie vocale il se lance dans celle « des violons, fait rouler leur trille sur le *fa* « avec une violence toujours croissante, et enfin « dans la mesure suivante, se pose, comme si « cela n'était rien, sur le *si*, pour se laisser re- « tomber par une brillante roulade dans... l'*inau- « dible*. Après ce morceau tout était bien fini « et on aurait pu supprimer le reste de l'opéra. « Tous les diables étaient déchaînés, et non pas, « comme à la fin de la pièce, sur la scène, mais « dans le public. » C'est là une caricature direz-vous? Oui, mais une caricature ressemblante. Quand Wagner vit Rubini, ce chanteur avait quarante-cinq ans, sa voix commençait à s'altérer, et il exagérait sa manière. Rubini, dit Mme Julian Marshal, obtenait quelques-uns de ses plus grands effets par des contrastes violents entre le *piano* et le *forte*, qui pendant les dernières années de son règne, dégénérèrent en alternatives de soupirs à peine audibles et de détonations. Enfin il est certain que Rubini traitait avec un sans-gêne qu'il est permis de trouver insolent, tout ce qui dans un opéra ne lui semblait pas convenir au déploiement de ses moyens.

Il faut l'avouer, voici un assez triste tableau de la situation musicale de Paris en 1848. N'y avait-il donc alors, dans cette ville, aucun endroit où un musicien comme Wagner, pût éprouver des jouissances réellement artistiques ? Oui, il y avait le Conservatoire. Là on exécutait cette musique allemande, que jadis, *I Capuleti e Montecchi* avaient fait pâlir à ses yeux, mais avec une perfection qui lui était encore inconnue. « Qui « veut apprendre, dit-il (1), à connaitre à fond « la neuvième symphonie de Beethoven, doit « l'entendre jouer par l'orchestre du Conserva- « toire de Paris. » On se souvient qu'aux concerts du *Gewandhaus* de Leipzig, des doutes lui étaient venus sur cette grande œuvre. A Paris ce fut comme si un voile lui fût tombé de devant les yeux. Ainsi, au moment même où les chanteurs, pour qui Donizetti et Bellini avaient écrit leurs opéras, le degoûtaient de la musique en faveur de laquelle il avait autrefois renoncé au genre allemand, Beethoven se dressa devant lui dans toute sa grandeur. Sous le coup de l'émotion que la glorieuse apparition lui fit éprouver, il entreprit la composition d'une grande symphonie de *Faust*. Le premier morceau fut seul terminé : il a paru sous le nom d'ouverture. C'est bien là de la musique beethovénienne ; mais comme le

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 20.

pauvre artiste, perdu dans Paris, connaissait quelques-unes des douleurs qui ont déchiré le cœur de Faust, ce bel ouvrage a bien un caractère individuel. On y trouve certains germes qui atteindront dans *Tristan* à leur complet développement.

En lisant cette ouverture, on pourrait croire que Wagner ne l'a écrite que pour s'épancher; mais il est probable qu'en la composant, il espérait que Habeneck la ferait exécuter par son excellent orchestre. C'était là encore une illusion. « Les concerts du Conservatoire sont complètement isolés, écrivait-il quelques années plus tard; rien ne s'y rattache (1). » Ceci est parfaitement exact. Les institutions comme cella-là, ont une double tâche à remplir: exécuter dignement les chefs-d'œuvre classiques qui peuvent servir de modèles aux jeunes gens, puis faire entendre les œuvres nouvelles qu'elles ont ainsi fait surgir. Une telle alternative est la condition de la vie. Eh bien, la Société des Concerts est née vieille; elle a toujours eu la jeunesse en horreur. Elle a fait éclore le génie de Berlioz, mais bien que ce grand maître ait écrit une très grande partie de ses œuvres pour un institut disposant précisément des moyens d'exécution qu'elle possédait, elle ne semble même

(1) *Souvenirs de Wagner*, p. 39.

pas s'être douté qu'elle devait se les approprier (1)! Comment aurait-elle accepté l'ouverture de *Faust* de Wagner? Du reste, quand même elle l'eût fait, et quand même ce morceau eût obtenu un succès très grand, ce n'est pas cela qui eût tiré Wagner de la triste situation où il se trouvait. L'exemple de Berlioz prouve bien que des triomphes au concert ne peuvent, ni faire vivre un artiste, ni lui faciliter l'accès de nos scènes lyriques. On sait que c'est en écrivant des critiques qu'il a gagné son pain. Aujourd'hui voilà quinze ans qu'il est mort et malgré l'enthousiasme qu'a suscité la *Damnation de Faust*, on n'a pas encore monté à Paris un seul de ses opéras!! Pour voir *Benvenuto Cellini*, il a fallu faire le voyage de Leipzig!

Revenons à Wagner. Sa situation commençait à devenir terrible. Après toutes les tentatives qu'il avait faites vainement pour se faire connaître d'une façon quelconque, il s'était abaissé jusqu'à demander qu'on le chargeât d'écrire la musique d'un vaudeville, qui s'appelait, je crois, *La Descente de la Courtille*. Là encore, il avait échoué;

(1) Aujourd'hui que les sociétés de concerts se sont multipliées, il est peut-être bon qu'il y en ait une où l'on n'exécute que les œuvres consacrées. Il n'en était pas ainsi quand la Société des Concerts était la seule institution de ce genre existant à Paris.

on lui avait préféré je ne sais quel faiseur, qui avait l'habitude de la chose. On avait raison, sans doute; mais, pendant ce temps, la bourse du malheureux se vidait. On commençait à en voir le fond, sur lequel se montrait une face pâle et horrible : celle du fantôme de la faim Il était donc dans le désespoir le plus profond, quand Meyerbeer arriva. Celui-ci toujours plein de bonté le conduisit chez Léon Pillet, directeur de l'Opéra, et il le lui recommanda si chaudement, que ce personnage donna au jeune artiste l'espoir qu'un ouvrage de sa composition pourrait être accueilli. Pour le coup Wagner oublia l'exécution médiocre de l'Opéra pour ne penser qu'à sa merveilleuse mise en scène. Il oublia ses préventions naissantes contre le monde parisien, il oublia toutes ses souffrances, et vite, après s'être entendu avec Heine, il fit de la légende du *Vaisseau Fantôme*, une esquisse de poème d'opéra. Mais quand il se représenta chez Léon Pillet, Meyerbeer n'était plus là, il avait déjà quitté Paris. Le directeur de l'Opéra lut son scénario et lui dit : « Votre esquisse me « plait beaucoup ; voulez-vous me la vendre ? » — « Hein ? Comment ? » — « Oui ; je dois fournir un poème à Dietch ; votre plan est justement ce qu'il me faut. — « Comment ! ! ! mais.... et moi ? — Oh, certainement un opéra de vous sera représenté ; mais j'ai tant d'engagements, que ce ne pourra pas être avant quatre ans. D'ici là n'avez-

vous pas le temps de trouver un autre sujet d'opéra? » Confondu, le pauvre musicien ne put que balbutier.... qu'il réfléchirait. Ce fut là le coup de grâce donné au beau rêve qui l'avait conduit a Paris. Depuis lors il ne fit plus aucune démarche dans cette ville. Il se remit à la composition de *Rienzi*, qu'il acheva, non plus en vue du Grand-Opéra, mais dans l'espoir de le voir accueilli à Dresde, la capitale de la Saxe, son pays, et dont le théâtre possédait alors la Schrœder Devrient.

II.

RÉVOLTE — WAGNER CRITIQUE

DE *RIENZI* AU *VAISSEAU FANTOME*

Wagner est réduit à écrire des *arrangements* et des articles de journaux — Il arrange pour le piano la *Favorite* — Révolte — Développement intérieur: de *Rienzi* au *Vaisseau Fantôme :* de l'esprit critique au sentiment musical — L'artiste et le public — L'artiste et le virtuose — Dans une société, comme la nôtre, le véritable artiste, s'il est sans fortune, ne peut trouver ses moyens de subsistance, qu'à la condition de renoncer à son art — *La Fin d'un Musicien à Paris* — La colère se transforme en compassion — Retour aux premières adorations musicales — Le *Freischütz* à Paris — Désir de la patrie — Les musiciens allemands — Rêveries sur la musique: ce qu'elle exprime; sa véritable nature — De l'ouverture — Le drame musical — Première vision de l'œuvre d'art de l'avenir.

Pendant que Wagner composait les derniers actes de *Rienzi* sa bourse achevait de se vider, et quand il eut fini cet opéra, il se trouva en présence immédiate du fantôme de la faim. Alors,

pour gagner son pain, il fallut qu'il se résignât à écrire des *arrangements* pour tous les instruments du monde et même, dit-il, pour le cornet à pistons. Regardez la cruauté du sort. Vous vous souvenez de l'indignation qu'il avait ressentie en voyant la musique *molle* et *flasque* de Donizetti prendre possession des scènes françaises. Justement il eut à arranger pour piano et chant et pour piano seul la *Favorite!* (1) Il écrivit aussi différents articles dans la *Gazette Musicale*, parmi lesquels, deux petites nouvelles intitulées *Une Visite à Beethoven* et *La Fin d'un Musicien à Paris* furent particulièrement remarquées. « Ces deux besognes, dit-il (2), dont « m'avait chargé l'éditeur Schlesinger, valaient « pour lui autant l'une que l'autre : pour moi « non. Comme je reçus avec la première mon « humiliation la plus profonde, je saisis la seconde « pour me venger. Alors j'entrai dans une voie « nouvelle, celle de la révolte contre le monde

(1) *La Favorite*, opéra en 4 actes par G. Donizetti. *Die Favoritin*, oper in 4 akten von Scribe, deutsch von A. Wagner. Musik von G. Donizetti. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Text von Richard Wagner, Berlin, Schlesinger. — *La Favorite* (*Die Favoritin*), opéra en 4 actes arrangé pour piano seul par Richard Wagner. Musique de G. Donizetti. Berlin, chez A. M. Schlesinger.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 324.

« artistique dont Paris est le faîte brillant, et « où jusqu'alors, je n'avais cherché qu'à me faire « place. »

Pendant neuf mois il ne fit autre chose que des *arrangements* et des articles de journaux, qui parurent dans la *Gazette Musicale*, la *Neue Zeitschrift für Musik* et la *Dresdener Abendzeitung*. Son existence extérieure pendant ce temps, n'offre donc aucun intérêt. Sa vie intérieure, au contraire, en présente un très grand. Au début de cette période, dominé par la colère et l'indignation, il était, dit-il, en voie de devenir un écrivain satyrique, peut-être même un pamphlétaire socialiste, un tribun ; mais le génie de la musique, dont il était possédé, changea petit à petit en amour les sentiments haineux qui fermentaient en lui, et, quand vint le printemps, son cœur aussi voulut fleurir. Alors il composa le *Vaisseau Fantôme*, œuvre foncièrement différente de *Rienzi*, puisque l'un n'est qu'une imitation, ou si l'on veut, une exagération des opéras de Spontini, tandis que l'autre marque l'éveil de sa propre individualité : Wagner y est entré dans la voie, dont la poursuite conséquente devait le conduire à l'*Anneau du Nibelung* et à *Tristan*. Par quelles transitions s'opéra une métamorphose semblable ? Voilà ce que nous allons tâcher de faire dire à Wagner lui-même, en fouillant çà et là dans les articles qu'il écrivit à cette époque, et en formant avec les passages les

plus saillants que nous y trouverons, un enchaînement régulier et logique. C'est là, si on y regarde de près, un procédé arbitraire: j'en conviens. La pensée humaine dans ses grands mouvements, ne va pas droit d'un point à un autre. Elle ressemble à la mer qui, lorsqu'elle monte, ondoie en mille sens différents, et perd bien des fois le terrain dont elle doit prendre possession (1). Mais, avant tout, l'écrivain doit songer à être intelligible; pour atteindre à ce résultat, il faut que, négligeant les oscillations secondaires, il s'efforce de dégager et de mettre en pleine lumière la direction générale qui ressort des faits principaux et des points de départ et d'arrivée.

« D'abord, dit Wagner (2), le sentiment de la « nécessité de ma révolte me fit écrivain. » Il est révoltant, en effet, pour l'homme qui obéit à une aspiration supérieure, de se voir contraint d'y renoncer pour ne pas mourir de faim!..... Avant d'en arriver là, que de fiel n'a-t-il pas amassé! Pour tâcher de se frayer passage, il s'est résigné aux démarches les plus humiliantes;

(1) En 1843 Wagner écrivait encore, en parlant des *Fées* : « La mélodie indépendante et libre manquait dans « cet ouvrage; par elle seule pourtant le chanteur produit « de l'effet, tandis que il en est empêché par la décla- « mation minutieusement détaillée. » *Zeitung für die Elegante Welt*, 1843, N.° 5.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 323.

il a essuyé l'insolence des cuistres dont son sort dépendait, sans trahir son indignation autrement que par la contraction d'un sourire qui voulait être aimable. S'il a du sang dans les veines, il faut bien qu'à la fin sa colère éclate!

« Quand je suis seul, écrivait Wagner (1), et « que la fièvre musicale frémit en moi, des sons « d'abord confus, se forment bientôt en accords, « d'où à la fin naît la mélodie, idée par laquelle « mon être se manifeste à moi-même. Ensuite « quand mon cœur, par ses coups impétueux, « donne à cette mélodie un rhythme entraînant, « mes yeux s'obscurcissent, le monde mortel dis- « paraît, et l'inspiration s'épanche en larmes di- « vines. Alors je me dis souvent : quel grand « fou tu es de ne pas rester toujours chez toi, « pour vivre exclusivement des délices que tu « ressens en ce moment, au lieu d'aller pour- « suivre cette masse effrayante, qui s'appelle le « public, pour lui demander quoi!..... la per- « mission d'exercer ton talent de compositeur! « Son accueil le plus brillant vaut-il la centième « partie de l'ivresse sainte que tu trouves en « toi-même? Non certes..... Pourquoi donc alors « les mortels favorisés du feu d'une inspiration « divine, quittent-ils leur sanctuaire pour aller « courir éperdument à travers les rues fangeu-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 223.

« ses, afin d'arriver à faire entendre, de force, à « la foule ce qu'elle ne peut pas comprendre?... « Serait-ce parce que l'être privilégié que le ciel « a doué de génie a le devoir de s'en servir « pour l'agrément de ses semblables? Assurément « non; la notion du devoir est étrangère au génie, « qui ne saurait obéir qu'à ses propres lois. » Du reste le génie ne peut plaire aux hommes qu'en se reniant lui-même. Ce ne peut pas être un devoir pour l'artiste, d'en agir ainsi; pas plus que pour tout homme de sacrifier son honneur ou pour toute femme sa pudeur. Est-ce donc la nécessité de gagner son pain, de pourvoir aux besoins d'une famille, qui le contraint à se prostituer? Non, de telles exigences peuvent le décider à se charger d'une besogne de manœuvre, mais non à créer, ni à porter au marché, les œuvres filles d'une inspiration divine. Qu'est-ce donc bien, qui peut le pousser à tout sacrifier pour faire part de son génie aux hommes?...

D'abord c'est le besoin de se communiquer, de s'épancher, qui est inné en lui; enfin c'est l'excès de confiance que lui donne la conscience de sa propre valeur. Il se figure qu'en commençant par faire quelques sacrifices au public, il pourra ensuite le dominer au point de l'amener à sentir comme il sent lui-même, et acquérir ainsi la liberté, de se déployer dans toute son envergure! Quelle illusion! Quelle folie! D'abord ce qui intéresse le public, c'est beaucoup moins la musique que l'hu-

bileté d'exécution, ou l'effet matériel qui, sans être motivé par rien, agit brutalement sur les sens. Allez aux concerts, vous verrez que ce qu'on y acclame c'est la virtuosité, qui n'est souvent qu'une gymnastique pure. Allez à l'Opéra vous verrez que ce qui charme le public, ce sont les décors, les ballets, les cortèges qui défilent ou s'entrecroisent sans rime ni raison ; vous verrez que ce qui l'enthousiasme c'est le cri absurde du ténor, qui vous révolte, et déchire vos oreilles. Et si, dans une petite salle, vous trouvez un auditoire d'élite rassemblé pour écouter les chefs-d'œuvre classiques, n'allez pas vous figurer que ces personnes-là ont l'âme ouverte à toutes les manifestations du beau musical. Elles applaudissent Beethoven parce qu'il est mort, parce que sa gloire est consacrée, et qu'il est bon genre d'y rendre hommage. Mais soyez persuadés que, présentée sous un autre nom, la *symphonie en ut mineur* eût reçu un accueil indifférent peut-être même hostile et dédaigneux. Voilà le public qu'il s'agit de conquérir. Comment un jeune artiste inconnu qui veut faire des œuvres grandes et neuves, pourrait-il y parvenir? Flattons d'abord ses goûts ensuite je lui imposerai les miens, s'est-il dit ; mais, de ce programme il ne pourra pas même accomplir la première partie. C'est qu'il n'est pas seul à prétendre aux faveurs du monstre aux mille têtes : à côte de lui se trouve le faux artiste, celui pour qui l'art est seulement un moyen

de faire fortune. Dans la lutte qu'il aura à soutenir contre celui-ci, il sera infailliblement battu. Son concurrent peut consacrer toutes ses facultés à l'étude des goûts du tyran et il ne lui coûte rien de s'y conformer. Lui au contraire, c'est la mort dans l'âme qu'il s'efforcera d'être vulgaire, et jamais il n'y parviendra complètement. A son rival brillant et intéressé, des fleurs! des couronnes! Quant à lui, qu'il meure de faim, s'il veut s'entêter à faire de la musique!

Mourir de faim: telle eût été en effet la destinée de Wagner s'il ne se fût pas résigné à abandonner la composition, pour faire des arrangements et de la critique. Cette idée l'obséda à tel point qu'elle lui inspira une nouvelle, *La fin d'un musicien à Paris* (1), dans laquelle un jeune artiste allemand meurt de faim pour s'être obstiné à rester musicien. Après avoir passé par toutes les péripéties par lesquelles Wagner était passé lui-même, il devient à moitié fou, et un jour qu'il se promenait aux Champs-Elysées, il est prêt à demander qu'on lui confie la composition de la musique des pièces de Guignol. La légende de Polichinel lui paraît une variante de celle de Don Juan, et les coups de bâton que donne si fréquemment le héros du théâtre enfantin, lui semblent propres à motiver les plus grands effets musi-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 142.

caux.... Le pauvre artiste n'avait à Paris qu'un ami de cœur: c'était un chien, un magnifique chien de Terre-Neuve; en voyant sa bourse se vider, son plus grand chagrin était de penser que bientôt il ne pourrait plus nourrir son ami. Pour retarder ce moment cruel, il vend ses habits. Mais le chien n'attendit pas que son écuelle demeurât vide; trouvant sa pitance trop maigre, il abandonna son maître pour aller élire domicile chez un riche Anglais, qui lui faisait servir des patées succulentes. Ce fut le coup de grâce pour le malheureux artiste: peu de temps après, il mourut. Mais avant d'expirer il avait pardonné à l'ami infidèle: passant un jour devant sa nouvelle résidence, il avait entendu une musique atroce à laquelle répondaient les gémissements d'un chien. Il avait compris que si l'Anglais satisfaisait la gourmandise de l'animal il la lui faisait cruellement expier. Depuis lors la compassion avait pris dans son cœur la place de la colère.

Evidemment ce dernier trait du conte de Wagner est symbolique; je ne voudrais pas que le public m'accusât d'irrévérence, mais c'est lui-même que je crois reconnaître dans le chien gourmand. Esclave de sa sensualité, il rejette les œuvres qui, fondées sur le sentiment, ne flattent pas immédiatement ses sens. Il ne veut que ce qui excite, sans nourrir l'âme. Eh bien, sans qu'il s'en doute, il paie cruellement sa légèreté. A la longue l'irritation des nerfs produit la névrose, et la névrose

engendre la mélancolie. Enfin comme les seules jouissances profondes et durables sont celles-là même, qu'il a dédaignées; dans la vie comme dans l'art il n'y a bientôt plus autour de lui que le vide, le néant.

Voilà direz-vous, bien de la philosophie, à propos de l'histoire d'un *Terre-neuve!* Telle est la puissance de l'esprit symbolique. Des saints évangélistes, il a fait des animaux; d'un chien il fait pour moi le pivot de cet important chapitre. « Cette nouvelle, dit Wagner, était un cri de révolte contre le monde artistique moderne (1). » Quand il l'eut achevée, sa colère était apaisée; il n'avait plus que de la compassion pour le monde qui l'avait repoussé. C'est que, si l'individu qui s'appelle Richard Wagner n'était pas mort comme le héros de son roman, le jeune artiste qui était venu à Paris chercher la renommée avait cessé d'exister, lui (2); il avait fait place à un homme nouveau qui planait dans une sphère supérieure. — Oui, Wagner se félicitait maintenant d'avoir échoué dans toutes les tentatives qu'il avait faites pour prendre place dans un monde artistique méprisable (3). Dieu! si les portes du Grand-Opéra se fussent ouvertes pour lui, si le

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 324.
(2) Ibid.
(3) Ibid., t. I, p. 229.

directeur de cet établissement lui avait dit : « Voici « le premier ténor, voici la prima donna, voici « la première danseuse, arrangez-vous avec ces « dames et ces messieurs. » n'eût-ce pas été pour lui l'enfer ! Rejeté de ce monde odieux, au moins il s'appartient à lui-meme ; et une fois le labeur accompli qui lui donne du pain, il peut rêver librement, dans sa mansarde.

A quoi rêve-t-il donc alors le pauvre artiste ? Il rêve à son pays ; il rêve à la musique, qui lui a valu tant de chagrins, mais que, pour cela, il ne chérit que davantage. Six ans auparavant, reniant le génie de son pays, il avait pris pour modèle Auber, Bellini et Verdi. Maintenant il reconnait bien encore la supériorité des Français dans l'art dramatique (1), mais avec quel élan d'enthousiasme sa pensée se reporte sur les chefs-d'œuvre de Weber, de Mozart et de Beethoven (2) ! Justement on monta à cette époque-là à Paris, le *Freischütz*, sa première admiration musicale. Le chef-d'œuvre de Weber fut représenté, d'une façon aussi fidele que cela était possible hors d'Allemagne, et dans un théâtre où sévissent des réglements inexorables. Berlioz avait tout dirigé ; et certes il comprenait et aimait profondément le

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 204, 206.

(2) Ibid., p. 170. *Ein glücklicher Abend* ; p. 186. *Ueber deutsches Musikwesen* ; p. 259. *Der Freischütz*.

Freischütz. Mais j'en appelle à tous ceux de mes compatriotes, qui, après avoir vu jouer à Paris une œuvre foncièrement française l'ont retrouvée à l'étranger. L'exécution pourra être supérieure, mais il manquera toujours quelque chose, et le plus souvent *ce quelque chose* c'est l'essentiel. La direction de l'Opéra avait exigé qu'on remplaçât le texte parlé du *Freischütz* par des récitatifs. Quiconque, après avoir vu *Carmen* à l'Opéra-Comique, l'a ensuite entendue à l'étranger, transformée en grand opéra, comprendra que cela seul devait suffire pour mécontenter un Allemand, qui avait connu et aimait l'œuvre de Weber sous sa forme originale. Mais une exécution semblable, qui, en même temps, donnait et faisait désirer la chère œuvre nationale, devait être, pour Wagner un stimulant plus puissant à ses aspirations patriotiques que ne l'eût été une interprétation complètement satisfaisante. « Oh « ma splendide patrie, s'écriait-il (1) en sortant « de l'Opéra, combien je dois t'aimer, combien « je dois rêver de toi, ne fut-ce que parce que « le *Freischütz* est né sur ton sol ! Combien je « dois aimer le peuple allemand qui aime le « *Freischütz*, qui, encore aujourd'hui, croit aux « merveilles de la plus naïve des légendes, qui « sent encore aujourd'hui à l'âge d'homme, les

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 274.

« terreurs mystérieuses et douces qui agitèrent
« son cœur dans sa jeunesse ! Oh toi, aimable
« rêverie allemande ! rêveries des bois, rêverie
« du soir, des étoiles, de la lune, du clocher du
« village, qui sonne le couvre-feu ! Combien est
« heureux qui peut vous comprendre et croire,
« sentir, rêver, divaguer avec vous ! »

Suivant ce courant, la pensée de Wagner se reportait avec amour vers ces artistes allemands, qui ne sont pas des virtuoses, eux, mais qui aiment la musique pour elle-même, en étudient patiemment les principes, en sentent profondément la poésie, et la cultivent dans l'intimité de leur foyer, parce que c'est là pour eux la plus grande jouissance de la vie (1). Lui aussi, malgré ses errements passagers, il faisait partie de la pieuse phalange ; il lui appartenait par les racines mêmes de son être ! Sous l'excitation de la joie intense que lui faisait éprouver cette conviction, sa pensée se portait vers son art avec plus d'amour ; et déjà ses idées sur l'essence de la musique et sur l'œuvre idéale que comporte l'état actuel de son développement, commençaient à prendre une forme arrêtée. Le lecteur en jugera par les citations qui suivent.

« Ce que la musique exprime (2), écrivait-il

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I. — *Über deutsches Musikwesen.*

(2) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 183.

« alors, est éternel, infini, idéal : elle n'exprime pas « la passion, l'amour, le désir de tel individu, mais « la passion, l'amour, le désir en eux-mêmes. » « Là où le langage humain s'arrête, commence « la musique (1). Rien n'est plus insupportable « que les tableaux et les histoires insipides qu'on « donne pour fondement à des œuvres instru- « mentales. » Ceci s'applique à merveille au programme qu'on a infligé à la symphonie en *la*. « L'incitation et l'inspiration (2) qui donnent nais- « sance à une œuvre instrumentale, doivent être « de telle nature qu'elles ne puissent se former « que dans l'âme d'un musicien. » « (Du moins) « si l'émotion (3), qui est le point de départ de « l'inspiration musicale, est causée par un évé- « nement extérieur, ... elle doit toujours pren- « dre, pour le musicien, une forme musicale : et « d'elle-même résonner en sons avant d'être ma- « nifestée par des sons. » Ainsi la *Symphonie Héroïque* fut inspirée par Bonaparte ; mais on y chercherait vainement un tableau de la vie du Premier Consul. L'ordonnance aussi bien que les *motifs* de ce chef-d'œuvre sont d'une nature essentiellement musicale.

« On ne peut nier (4) que l'indépendance de la

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 174.
(2) Ibid., p. 178.
(3) Ibid., p. 181.
(4) Ibid., p. 248.

« production purement musicale doit souffrir de « la subordination à une pensée dramatique, si « celle-ci n'est pas saisie à grands traits, con- « formément à l'esprit de la musique. » « (Une « ouverture ne doit donc) jamais être modelée (1) « sur le cours des événements du drame auquel « elle sert d'introduction, car ce procédé prive- « rait la musique instrumentale des moyens « d'action qui lui sont propres. La plus haute « tâche que puisse s'y proposer le compositeur, « est de rendre par des moyens absolument mu- « sicaux l'idée fondamentale du drame, et d'ar- « river à une conclusion qui fasse pressentir le « dénouement de la pièce.

« La voix humaine (2) est un instrument mu- « sical beaucoup plus beau et plus noble que « tous ceux de l'orchestre. Ne pourrait-on pas « la traiter d'une façon aussi indépendante que « ceux-ci? Et quels résultats entièrement nou- « veaux n'obtiendrait-on pas par un semblable « procédé?.... Les instruments représentent l'or- « gane primitif de la création et de la nature; « ce qu'ils expriment, ne peut jamais être dé- « terminé ni arrêté clairement, car ils repro- « duisent les sentiments primordiaux tels qu'ils « sortirent du chaos de la création, tels enfin

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 254.
(2) Ibid., p. 137.

« qu'il ne fut jamais donné peut-être à un homme « de les contenir en son cœur. Tout autre est la « voix humaine : elle représente le cœur humain « et les impressions individuelles qu'il renferme. « Son caractère est par conséquent limité, mais « clair et déterminé. Mettez maintenant ces deux « éléments en présence, unissez-les ! Opposez aux « sentiments primitifs, sauvages, tendant à une « expansion infinie, représentés par l'orchestre, « l'impression claire et déterminée que représente « la voix humaine. En entrant en scène, ce second « élément exercera une action bienfaisante et « conciliatrice sur la lutte des sentiments primor- « diaux, elle donnera à leur flux un cours déter- « miné et concordant ; d'autre part le cœur humain « lui-même en recevant ces impressions primiti- « ves, se trouvera infiniment élargi et fortifié. Il « deviendra capable de sentir clairement en lui- « même, le pressentiment jusque-là indéterminé, « de ce qu'il y a de plus haut dans le monde, « devenu maintenant pour lui conscience divine.... « Certes, avant d'atteindre à un tel but, il faudra « se heurter contre bien des obstacles. Pour « faire chanter, il faut des paroles. Qui serait « donc capable de concevoir, avec des mots, le « poème pouvant être le fondement d'une telle « réunion de tous les éléments ? La poésie doit « reculer ici, car les mots sont de trop faibles « organes pour une tâche semblable. » « En « tous cas si je composais un opéra suivant mon

« sentiment (1), il ferait sauver le public, car il « ne s'y trouverait ni airs, ni duos, ni trios, ni « aucun des morceaux qu'on coud ensemble tant « bien que mal pour faire un opéra. Il n'y aurait « ni chanteurs pour chanter ce que j'aurais fait, « ni public pour l'entendre. Qui voudrait com- « poser un vrai drame musical, conçu comme « Shakespeare a conçu ses tragédies, serait tenu « pour un fou, et le serait en effet, si au lieu « de le garder pour lui, il voulait le présenter « au public. »

Certes Wagner n'avait aucunement l'idée d'atteindre par un effort d'esprit, à l'idéal qu'il ne faisait encore qu'entrevoir et dont la réalisation lui semblait présenter des difficultés insurmontables. Mais la colère et la haine avaient fait place à une rêverie douce, dont son art était l'objet. Elevé par celui-ci dans une sphère supérieure, il ne souffrait plus que d'un désir d'amour qu'il avait besoin d'épancher. C'est alors qu'il entreprit la composition du *Vaisseau Fantôme*, non pas avec la volonté d'innover, mais sous le coup d'une nécessité intérieure.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 136, 137. Ici, comme dans ce qui précède, Wagner fait parler Beethoven. Mais c'est là une fiction, il lui fait dire évidemment ce qu'il pense lui-même.

III.

LE VAISSEAU FANTÔME
MANFRED OU TANNHÆUSER?

Wagner abandonne l'esquisse du *Vaisseau Fantôme* à Léon Pillet — Meudon — Un vieux légitimiste — Les maîtresses du roi et un piano bâtard — Composition du *Vaisseau Fantôme* — Wagner est-il encore musicien? — Etat de son esprit — La légende du *Vaisseau Fantôme:* Ulysse, le Juif errant et le *Hollandais* — Wagner et le *Hollandais* — Ce qu'est Senta — Le *Vaisseau Fantôme:* lunette et binocle; la mélodie; retour au point de vue de Gluck; les motifs dominants; comment Wagner fut amené à les employer. L'artiste et le philosophe. Pas de femmes! Héroïsme de l'artiste. Il est devenu poète. — *Rienzi* est accepté à Dresde et le *Vaisseau Fantôme,* à Berlin — Utilité des voyages à Paris — Les directeurs des théâtres allemands et Wagner à la *première* de la *Reine de Chypre* — Nouveaux *arrangements* — Etude de l'histoire d'Allemagne — *Manfred* ou *Tannhæuser?* — Retour en Allemagne — La Wartbourg.

Wagner se décida à céder à Léon Pillet, moyennant cinq cents francs, son esquisse du *Vaisseau Fantôme.* Avait-il senti que l'opera, suivant la

formule, qu'allaient confectionner le poète Paul Foucher et le musicien Dietsch, ne pourrait certainement pas nuire à l'ouvrage qu'il avait l'intention de faire sur le même sujet? Dans les *Maîtres chanteurs* Hans Sachs désirant faire reconnaître le génie de son ami Walther, qui est à la fois poète et musicien, donne à mettre en musique, une romance de celui-ci, à Beckmesser, vieux maître qui ne sait faire de mélodies que sur le patron connu. Quand, après l'exécution de ce morceau absurde, où le chant rend le sens des paroles inintelligible, le public entend la même poésie avec sa mélodie véritable, il l'apprécie d'autant plus, et il acclame le poète compositeur avec plus d'enthousiasme. En abandonnant à d'autres son sujet, Wagner avait-il la pensée machiavélique de Hans Sachs? Croyait-il par là favoriser le succès de son propre ouvrage? Cela est bien douteux; le plus probable est qu'il ne se sentait pas en état de lutter contre le directeur de l'Opéra, et que, misérable comme il l'était, il ne fut pas fâché de mettre tout de suite cinq cents francs dans sa poche.

Le Printemps était arrivé. Après l'hiver pénible qu'il venait de passer à Paris, il sentit le besoin de fuir la grande ville qui s'était montrée si peu hospitalière pour lui, et d'aller se refaire un peu à la campagne. Les grands bois qui avoisinent Meudon, lui plurent. Ayant trouvé dans ce village une maison isolée, il y loua un appartement,

Son hôte était un vieillard de quatre-vingts ans, mais si bien conservé qu'il en paraissait quarante. Il était très légitimiste et aimait à parler de l'ancienne cour de France. Un jour Wagner le scandalisa grandement. Comme le bon vieux prenait plaisir à décrire l'enterrement de la femme du roi Louis XV, il l'interrompit pour lui demander étourdiment, s'il voulait parler de la Pompadour ou de la Dubarry (1). C'était offenser cruellement la religion du vieux légitimiste : celle de l'artiste eut a subir une épreuve non moins dure. Wagner avait choisi ce séjour parce que son hôte était peintre, et ne possédait pas de piano : il se croyait assuré, de n'entendre chez lui aucun des morceaux qu'il avait arrangés, ni rien d'analogue. Voilà qu'un jour, des profondeurs de la maison, s'élève un bruit étrange, inquietant pour les oreilles d'un musicien. C'était un piano avec aggravation de je ne sais quel accouplement monstrueux. Il se précipite, parcourt tous les recoins, et trouve son propriétaire dans *la cave* où il faisait manœuvrer une épouvantable machine dont il était l'inventeur (2). Wagner parvint à le convaincre que cette espèce de piano-harpe était loin de valoir le simple clavecin dont s'était contentée

(1) *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 114.

(2) *Richard Wagner* par A. De Gasperini, chez Heugel, 1866, p. 28.

la reine Marie-Antoinette. Depuis lors, il ne fut plus question ni des maîtresses du roi, ni d'instruments bâtards.

Ce fut à Meudon que Wagner composa le *Vaisseau Fantôme*. D'abord il écrivit le poème en vers allemands, puis il passa à la musique. Mais un doute terrible lui était venu : après n'avoir fait, pendant neuf mois, que de la critique et des *arrangements*, était-il encore musicien ? Avant de se mettre à composer, il voulut se replacer dans une atmosphère musicale : il loua un piano (un piano qui fût, bien entendu, pour lui seul !) Mais l'instrument arrivé, il tournait autour avec une véritable angoisse. Allait-il découvrir que ses craintes étaient fondées ? Enfin il se risqua. Il commença par le chœur des *matelots* et celui des *fileuses*. Tout marcha à souhait : alors il poussa des cris de joie, à cette constatation profondément ressentie, qu'il était encore musicien (1).

Bien sûr, il était musicien !..... Ne venons-nous pas de voir que c'est le sentiment musical, qui, l'arrachant à la critique, l'avait mis dans cet état d'âme, où la création devient pour l'artiste une nécessité. De ceci il n'avait pas conscience alors, mais plus tard il comprit si bien tout ce qu'il devait à la musique, que, dans sa reconnaissance

(1) *Souvenirs de Wagner*, p. 45.

il l'appela son bon ange. « Cet ange, écrivait-il « en 1852 (1), n'était pas, il est vrai, descendu « pour moi du ciel ; j'en devais la présence aux « sueurs des hommes de génie qui se sont suc- « cédé pendant des siècles. Il ne me toucha pas « le front d'une main immatérielle et lumineuse ; « ce fut dans la nuit de mon cœur brûlant et « palpitant qu'il s'alimenta, pour devenir une « force créatrice, aspirant à se répandre au-de- « hors, dans le monde qu'éclaire le soleil. — Je « ne puis concevoir l'esprit de la musique, que « dans l'amour. Rempli de sa force sainte, j'acquis « une clairvoyance singulière. Mon regard ne « fut plus arrêté par le formalisme extérieur, « qui d'abord avait fait de moi un critique. Der- « rière lui je découvris les aspirations naturelles « qu'il opprimait. Quand on souffre du besoin « d'amour, on sait reconnaître en autrui une « souffrance semblable. Eh bien, cette souffrance, « je la trouvai dans la société même, dont le « formalisme sans cœur m'avait blessé si cruel- « lement. Alors la blessure que j'avais reçue ne « fit plus qu'aiguillonner le désir d'amour qui me « consumait. Elle en fit une force active. C'est « ainsi que je me révoltai, non pas par envie ni « par colère, mais par amour (2). »

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 325.

(2) Je dois prévenir le lecteur que j'ai traduit ici très

Telles sont les dispositions intérieures qui poussèrent Wagner à entreprendre la composition du *Vaisseau Fantôme*. Qu'y avait-il donc dans ce sujet pour l'attirer alors d'une façon invincible? « Le *Vaisseau Fantôme*, dit-il (1), est une légende « populaire: un trait primordial de la nature hu- « maine s'y manifeste sous une forme saisissante. « Ce trait dans sa signification générale, c'est le « désir du repos, se faisant sentir au milieu des « orages de la vie. Nous le trouvons déjà dans la « fable d'Ulysse. Pour la joyeuse Grèce, le héros « errant sur les mers, désire la patrie, le foyer, et « la femme.... la femme qui peut être réellement « trouvée et l'est finalement. Le Christianisme « qui ne connaît pas de patrie terrestre, donna « au vieux mythe une forme nouvelle, celle du « Juif Errant. Condamné à une longue existence « sans but et sans joie, ce triste voyageur n'at- « tend pas de délivrance sur terre: il n'aspire « qu'à la mort: n'être plus est son unique espé- « rance. A la fin du Moyen-Âge les hommes se « reprirent à aimer la vie; de nouveau ils sen- « tirent le besoin d'agir. Les faits les plus im- « portants auxquels cette impulsion donna lieu, « sont les grands voyages de découverte. La

librement. Je me suis efforcé de donner à la pensée de Wagner une forme moins philosophique qu'il ne l'a fait.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 327.

« mer devint alors, pour ainsi dire, le sol de la « vie ; non plus la petite mer *méditerranéenne*, « mais l'Océan qui entoure les continents. On « avait rompu avec le vieux monde. Le désir « qu'avait Ulysse de retrouver sa patrie, son « foyer et sa femme, après être devenu, sous « le coup des souffrances du Juif Errant, le « désir de la mort, s'était élevé et transformé « en une aspiration vers quelque chose de nou- « veau, d'inconnu, qui n'était pas encore visible, « mais que l'on pressentait. Ainsi, dans le *Vais- « seau Fantôme* nous retrouvons, prodigieuse- « ment dilaté, le trait essentiel du vieux mythe « grec. Ce conte de matelots date de l'époque « des grands voyages de découverte. Le peuple « y a effectué une fusion remarquable des deux « types précédents. Le navigateur Hollandais est « condamné par le diable (symbole visible des « flots et du vent) a errer sans repos de toute « éternité, sur la mer : c'est là le châtiment de « sa témérité. Le terme de ses souffrances, est « la mort à laquelle il aspire tout comme Ahas- « vérus. Mais cette délivrance, encore refusée au « Juif Errant, il peut l'obtenir ; il peut l'obtenir « par le sacrifice d'une femme qui se dévouerait « pour lui. Le désir de la mort le pousse donc à « la recherche d'une femme. Mais cette femme « n'est pas Pénélope, l'épouse, la gardienne du « foyer domestique ; c'est la femme en général, « l'être encore inconnu, mais désiré, pressenti,

« en qui l'instinct du cœur feminin se trouve « développé à l'infini (1), en un mot la femme « de l'avenir. »

Perdu dans Paris, cet Océan humain, qui grondait autour de lui, Wagner avait pu en vérité se reconnaître dans le triste navigateur de la légende. Ce héros hardi, qui pour découvrir un monde nouveau, avait brave vents et tempêtes, était comme lui, un de ces hommes que la Norne a gratifiés « de l'esprit mécontent qui toujours songe du nouveau (2) : » comme lui il avait été châtié de sa témérité. Enfin Wagner savait maintenant que ce dont son cœur avait besoin, ne se trouvait pas à Paris, mais il ne désirait pas comme Ulysse, revenir au point de départ. Il n'avait pas perdu le souvenir de l'horreur que lui avait inspiré la vie de directeur de musique

(1) Assurément la racine des sentiments particuliers au cœur feminin c'est l'instinct maternel. Dans le *Vaisseau Fantôme*, Senta repousse Erik son fiancé, parce que le *Hollandais errant* est plus malheureux que lui, parce que, plus que lui, il a besoin de son amour. A la fin elle se jette à la mer pour sauver l'infortuné. Le mobile qui inspire toute sa conduite n'est autre, au fond, que l'instinct maternel ; mais ce sentiment, que la nature a mis au cœur de la femme parce qu'il est nécessaire pour que la vie se perpétue, est développé en elle à l'infini : il n'a plus seulement pour objet de suppléer à la faiblesse de l'enfant, il tend à secourir les misères de l'humanité.

(2) Voir p. 36

dans une petite ville d'Allemagne. Le désir qui lui brûlait le cœur était celui-là même dont l'âme du Hollandais était consumée : c'était le désir de la femme, de la femme inconnue, qui doit donner le salut, parce qu'elle est le symbole du foyer, de la patrie idéale, c'est-à-dire d'un milieu bienveillant, dans lequel on puisse ouvrir jusqu'au fond de son cœur, sûr d'être compris parce qu'on est aimé. « Un tel milieu, dit Wagner (1), je ne « le connaissais pas encore, je ne faisais que le « désirer.... Du reste mon Hollandais n'avait pas « découvert le Nouveau-monde, sa femme ne « pouvait le sauver qu'en mourant avec lui. En « route donc ; et en avant ! »

Wagner pouvait bien dire : en avant, car, pour arriver à l'*Anneau du Nibelung*, il lui restait encore bien du chemin à parcourir ; de *Rienzi* au *Vaisseau Fantôme*, il n'en avait pas moins fait un pas considérable. Le premier de ces ouvrages n'était encore qu'un opéra. Il avait tiré le sujet, d'un roman de Bulwer, qui était déjà une œuvre d'art, et il s'était contenté d'en faire un libretto. En concevant le *Vaisseau Fantôme*, il avait fait réellement œuvre de poëte, puisqu'il n'avait eu d'autres matériaux que des récits de marins et sept pages de Heine (2). L'inspiration

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 331.

(2) *Der Salon von H. Heine*, 1863, t. I, p. 267-272, 276 et 277.

avait jailli pour lui, non plus de ses impressions artistiques, mais de celles qu'il avait ressenties directement dans la vie. Sous l'action de cette impulsion nouvelle, ses yeux avaient commencé à se désiller. Je ne dirai pas qu'il s'était complètement débarrassé de la fameuse *lunette*, qui, jusqu'ici, ne lui avait permis d'envisager un sujet qu'au point de vue de l'opéra. Ce n'est pas du jour au lendemain qu'on se soustrait au joug des habitudes invétérées. Mais, si l'on me permet de poursuivre la métaphore imaginée par Wagner, la susdite *lunette* s'était tout d'un coup allégée et simplifiée au point de n'être plus guère qu'un simple *binocle*. Dans le *Vaisseau Fantôme* la mélodie d'opéra domine encore. Elle y revêt des formes accomplies. Suivant M. Rockstro cet ouvrage suffirait à prouver que si, plus tard, le maître adopta un autre style, il y a été poussé par une conviction intime et non pas, parce qu'il était incapable de concevoir des mélodies rhythmiques (1). C'est là une constatation qui a bien son importance ; mais ces mélodies rhythmiques ont eu leur contre-coup fâcheux sur le poème du *Vaisseau Fantôme*. Le cliché s'y fait encore sentir. Parfois les mêmes paroles sont répétées sans raison, et parfois le dialogue s'interrompt

(1) *Dictionary of music and musicians*, edited by G. Grove, t. II, p. 526.

pour faire place à un *ensemble* vocal. Ces défauts, il est vrai, se font sentir rarement : généralement la coupe des morceaux est assez libre, et les soudures qui les relient les uns aux autres, sont assez peu apparentes pour ne pas arrêter l'attention. Au fond, la supériorité du *Vaisseau Fantôme* sur *Rienzi* consiste surtout en ce que Wagner y a complètement renoncé à tout ce qui, dans l'opéra, ne se rattache au drame qu'indirectement et n'a, en réalité, pour but que d'étourdir et d'éblouir. Au milieu de toutes ces cérémonies, de tous ces grands ensembles, de tous ces ballets, de tous ces cortèges, qui, dans nos grands opéras, viennent à tous moments sans rime ni raison, les personnages du drame, quelque forte que soit leur voix et quelque haut que soit leur panache, sont comme perdus : le public les oublie, pour s'absorber dans les sensations que lui cause ce grand caléidoscope lumineux et sonore, avec un renoncement de son être intellectuel et moral, que je retrouve à un tel degré seulement chez le Chinois qui s'anéantit au milieu des fumées de l'opium. Dans le *Vaisseau Fantôme* rien de semblable ; si dans cet ouvrage, Wagner emploie encore les formes de l'opéra, il les subordonne complètement au drame.

Ce n'est là en somme rien autre chose que ce que Gluck avait fait. Mais à côté de ce retour aux saines doctrines, il y a dans le *Vaisseau Fantôme* un élément plus nouveau : c'est l'emploi des

développements thématiques. Déjà Berlioz avait fait dans la *Symphonie fantastique* (1830) un bon usage de ce procédé ; mais ensuite dans *Benvenuto Cellini* (1838), il n'en avait guère su tirer parti. Peut-être fallait-il pour l'appliquer heureusement à l'opéra, un musicien, qui fût lui-même l'auteur de son poème. Pour que les résultats fussent satisfaisants, il était en effet nécessaire que les thèmes qui reviennent dans le cours du drame, fussent l'expression des motifs essentiels de l'action : il fallait que, nés en même temps que ceux-ci, ils en fussent la forme naturelle. C'est ce qui a eu lieu pour Wagner. Il raconte (1) que lorsqu'il écrivit le *Vaisseau Fantôme*, il fut mis dans cette voie par un fait accidentel : c'est d'avoir composé avant tout la ballade de Senta qui résume toute la pièce. Quand, ensuite, il passa à l'opéra, les situations qu'il avait déjà esquissées se représentant, elles évoquèrent les thèmes qu'elles lui avaient déjà suggérés. Ceux-ci tendaient à se développer conjointement avec les sentiments dont ils étaient l'expression, de telle façon que si Wagner eût été dominé seulement par son sujet, et non pas aussi par ses habitudes de compositeur d'opéra, il n'eût pas senti la moindre tentation, assure-t-il (2), de composer d'au-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 393.
(2) Ibid., p. 394.

tres mélodies. Il était impossible qu'il en fût ainsi : Wagner ne pouvait pas avoir même l'idée de détruire d'un coup toutes les formes de l'opéra pour leur en substituer de nouvelles. Le philosophe, après avoir bien réfléchi, construit d'emblée tout un système.... plus ou moins artificiel ; l'artiste, lui, n'obéit qu'au sentiment intérieur : son procédé est celui de la nature, qui crée inconsciemment et dégage lentement l'organisme nouveau de celui qui se flétrit.

En resumé, dans le *Vaisseau Fantôme*, Wagner adopta le point de vue d'où toutes les réformes qu'il a effectuées devaient découler. Il a considéré l'opéra non plus en compositeur, mais en poëte. Un dernier trait rendra ceci bien sensible. Son sujet ne comportait l'apparition d'aucune femme pendant tout le premier acte. Un musicien ordinaire eût trouvé qu'il était impossible d'écrire une aussi longue suite de morceaux seulement pour des voix d'hommes ; il eût exigé que le poëte introduisit bon gré mal gré dans son drame, quelque épisode qui remédiât à cet inconvénient. Eh bien, Wagner n'en a rien fait ! Je prie ma lectrice de ne pas me croire ennemi des femmes. Je suis si loin de méconnaître le prestige de l'être charmant qui peut tout sur nos cœurs, que je trouve héroïque le jeune artiste qui n'a pas craint de se passer de son concours souverain, pendant tout un premier acte. Après un tel sacrifice fait aux exigences de l'art dramatique, tous les autres

devront lui paraître aisés. Il pourra sans peine achever la réforme de l'opéra et en faire une œuvre d'art digne de prendre place à côté de la tragédie grecque. Le résultat obtenu est déjà considérable. Malgré des imperfections de détail le *Vaisseau Fantôme* est un drame. Son héros, est une création vraiment poétique. Comme Liszt l'a dit, depuis Byron, jamais aussi pâle fantôme ne s'était dressé dans une nuit aussi sombre.

Quand Wagner eut achevé le *Vaisseau Fantôme*, il eut naturellement grand désir de le voir représenté. Il envoya le manuscrit à Leipzig, à Munich et à Berlin. Des deux premières villes on lui répondit qu'un tel ouvrage ne pouvait convenir à une scène allemande : mais il fut agréé à Berlin grâce à l'appui de Meyerbeer, qui était alors *Kapellmeister* en cette ville. Quelques temps auparavant *Rienzi* avait été accepté à Dresde. Wagner put donc se dire que s'il n'était arrivé à rien à Paris, du moins son séjour dans la capitale du monde lui avait été fort utile.... pour l'Allemagne (1). L'idée amère qui se cache sous cette observation prend une forme plus sensible dans un compte-rendu de la première représentation de la *Reine de Chypre*, qu'il écrivit alors pour un journal allemand. Il commence par décrire la salle. Cinquante-deux beaux Messieurs, dit-il,

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 24.

se font remarquer par l'obstination avec laquelle ils tiennent leurs lorgnettes braquées sur la scène: ce sont les directeurs des théâtres allemands qui ont couru la poste pour rapporter tout chaud un succès parisien! Dans un autre coin du théâtre un jeune musicien au visage pâle, au regard étrangement luisant, suit aussi la représentation avec une attention fiévreuse. Quel est donc le sentiment qui l'anime? Est-ce l'enthousiasme ou l'envie? Ni l'un, ni l'autre; c'est la faim. Il désire que l'ouvrage réussisse pour pouvoir en tirer des *Fantaisies* et des *pots-pourris*, qui lui seront payés quelques sous (1). Je n'ai pas besoin de dire que ce pâle jeune homme, c'est Wagner lui-même. Pendant qu'il avait composé le *Vaisseau Fantôme*, il avait épuisé la petite somme qu'il avait si péniblement gagnée pendant l'hiver précédent; il avait donc été obligé de reprendre son collier de misère.

Il lui fallait non seulement pourvoir aux besoins présents, mais amasser l'argent nécessaire pour retourner en Allemagne. Il avait donc à travailler dur. Pourtant la besogne de *manœuvre* à laquelle il dut se livrer encore, ne le révolta pas, cette fois. Elle était adoucie par la perspective de la représentation de *Rienzi* à Dresde, et du *Vaisseau Fantôme* à Berlin. Pendant ses moments de

(1) *Gesammelte Schriften*, t. I, p. 302.

loisir, il lisait l'histoire d'Allemagne. Il espérait, dit-il, trouver dans le passé, un aliment à son patriotisme. En même temps il cherchait un sujet d'opéra. Par là on peut voir qu'il n'avait pas encore, à cette époque, l'idée que les sujets historiques ne conviennent ni au drame, ni à la musique. Sur ce point, comme sur tous les autres, il n'en vint à des conclusions arrêtées que beaucoup plus tard, après y avoir été conduit petit à petit par l'expérience. Toutefois, il eut beaucoup de mal à trouver un sujet qui répondît à son but ; et, chose qui le frappa, sans qu'il pût alors se l'expliquer, le musicien et le poète dramatique étaient toujours en lui d'accord. Dans la même mesure qu'une donnée historique, pour être rendue fidèlement et clairement, lui semblait rebelle à la forme dramatique, elle échappait aussi à son sens musical (1). Le sujet auquel il s'arrêta était celui qui se prêtait à être traité avec le plus de liberté. C'était une épisode des derniers temps de la puissance des *Hohenstaufen*. Manfred, fils de Frédéric II, aiguillonné par l'extrême détresse, passe soudain du découragement et de la mollesse à un enthousiasme vraiment lyrique. Il se jette sur Lucera, ville qui avait été donnée pour lieu de résidence, par son père, à un grand nombre de Sarrasins de Sicile. Grâce à ces enfants excitables et

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 333.

belliqueux de l'Arabie, il conquiert le royaume des Deux-Siciles, que lui contestaient le pape et le parti Guelfe alors prépondérant. Le drame devait se terminer par le couronnement de Manfred. Voilà une donnée historique fort simple et qui laissait un champ étendu à la fantaisie poétique. Wagner avait vu auparavant une gravure, qui l'avait vivement frappé. Frédéric II y était représenté au milieu d'une cour presque complètement arabe : des femmes d'Orient dansaient devant lui. Ce fut le souvenir de ce tableau qui lui suggéra tout son poëme. Il lui donna l'idée d'incarner le génie de Frédéric II, qui était en somme le héros historique qui l'avait captivé, en une jeune sarrasine, fruit de l'amour de l'empereur pour une fille de l'Orient pendant son séjour en Palestine. Restée dans son pays natal, la jeune fille apprend la triste situation de Manfred, ce frère qu'elle n'a jamais vu. Ardente et décidée, comme une véritable héroïne de l'Arabie, sans hésiter, elle part pour la Pouille. Elle apparaît, comme une prophétesse à la cour de Manfred découragé. Elle le ranime, l'excite aux grandes actions, enflamme les Arabes de Lucera ; enfin répandant l'enthousiasme partout autour d'elle, elle conduit le descendant des Hohenstaufen de victoire en victoire jusque sur le trône. Pour agir avec plus de force sur l'âme de ce prince, elle s'était entourée de mystère ; malgré les instances du jeune homme qui s'était pris pour elle d'une folle pas-

sion, elle lui avait toujours caché son origine. A la fin se jetant au-devant d'un coup dont il allait être frappé, elle se fait tuer pour lui. Alors, au moment d'expirer elle se fait connaître et lui laisse deviner tout son amour. Manfred, qui vient de gagner la couronne, dit pour jamais adieu au bonheur.

Cette esquisse ne manquait ni de chaleur, ni d'éclat. Elle perdit pourtant tout prestige aux yeux de Wagner dès qu'il eut parcouru le conte populaire de *Tannhæuser*, qu'un de ses amis lui prêta justement au moment où il venait de la tracer. Il le connaissait pourtant depuis longtemps déjà, ce *Tannhæuser*, il le connaissait par un poème de Tieck qu'il avait lu jadis. Mais sous la forme toute moderne que cet écrivain a donnée à la vieille légende, avec les allures « mystiquement coquettes, et catholiquement frivoles, » qu'il lui a prêtées, elle n'avait eu, dit Wagner, nulle action sur son imagination. Il en fut tout autrement, quand le vieux conte populaire tomba lui-même entre ses mains. Là tout était naturel, simple, clair, vraiment plastique. Ce qui acheva de le captiver, c'est la liaison qu'il y trouva établie quoique faiblement, entre *Tannhæuser* et le *Tournoi poétique de la Wartbourg*. Il y avait dans ce dernier sujet, en même temps qu'un élément très musical, un souvenir de l'ancienne Allemagne, qui répondait bien à son patriotisme d'artiste. Ce qui le décida pourtant en faveur de

la légende ce fut la figure même de Tannhæuser. « Avec ses traits extrêmement simples, dit-il (1), « elle me semblait plus facile à saisir et en même « temps plus arrêtée et plus claire que celle de « Frédéric, dans laquelle la svelte forme hu- « maine, que mon œil aspirait seule à découvrir, « disparaissait sous un tissu historico-poétique « éclatant et chatoyant, comme sous un vête- « ment chamarré. Ici, c'était la poésie populaire « qui saisit toujours le germe des phénomènes « et les reproduit sous nos yeux en traits sim- « ples et plastiques ; là, l'histoire qui nous mon- « tre, non les choses en elles-mêmes, mais les « faits nombreux et éparpillés par lesquels elles « se manifestent au dehors : l'histoire, en un « mot, qui ne peut atteindre à une forme plas- « tique, que lorsque l'esprit populaire, après en « avoir saisi le fond essentiel, lui donne celle du « mythe. » Ces lignes furent écrites en 1852, quand, étant arrivé au terme de son développement, jusque là entièrement spontané et inconscient, il en fit un objet de méditations et en déduisit un système. Mais en 1842 il est probable qu'il sentit seulement, d'instinct « que Tannhæuser était infiniment plus que Manfred, car, bien qu'il fût un homme en lequel pût se retrouver un artiste de notre temps, qui n'aspirait comme

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 334.

lui qu'à la vie, il était en même temps le type de la race gibelme tout entière (1). »

Quand Wagner eut gagné l'argent nécessaire pour son voyage, il prit aussitôt la route de Dresde, où il se rendit directement. Son séjour à Paris avait duré près de trois ans. Lorsqu'il passa le Rhin des larmes lui vinrent aux yeux ; mais son émotion fut peut-être plus grande encore, quand, traversant la Thuringe, il aperçut sur une colline boisée les tours de la Wartbourg. Dans ce vieux château allemand, jadis la poésie et le chant étaient honorés de la façon la plus pure. C'était bien là l'image de la patrie qu'il rêvait.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 355. Comme les empereurs Gibelins, Tannhæuser aspirait à la possession des biens de ce monde. Il n'avait pas craint de franchir le seuil des grottes du Vénusberg pour posséder Vénus elle-même. Enfin comme les Gibelins durent à la fin s'incliner devant le pouvoir spirituel des papes, il eût vaincu par le charme séraphique d'Elisabeth.

TROISIÈME PARTIE

WAGNER À DRESDE

TANNHÆUSER ET *LOHENGRIN*

I.

WAGNER CHEF-D'ORCHESTRE À DRESDE

TANNHÆUSER

L'Opéra de Dresde — Son personnel — Tichatscheck — M.me Schrœder Devrient — Génie dramatique et défauts de cette grande artiste — L'Intendant royal — Le public de Dresde — Voyage à Teplitz — Plan de *Tannhæuser* — Succès de *Rienzi* — Wagner est nommé chef-d'orchestre au théâtre royal — Première représentation du *Vaisseau Fantôme* — Wagner, Gluck, Weber et Berlioz — Le succès du *Vaisseau Fantôme* ne se maintient pas — Premières attaques de la critique — La *Cène des Apôtres* — Encore la Schrœder Devrient — Défaillance — Un bon conseil — Crise morale d'où est sorti *Tannhæuser* — Wagner et Tannhæuser — Spohr — Le *Vaisseau Fantôme* à Riga — Wagner ne compose plus pour le public, mais pour ses amis — Avantage qu'il y trouve — Spontini à Dresde — Preuve d'amitié qu'il donne à Wagner — Le retour des cendres de Weber — Un fait psychologique curieux — Dispositions dans lesquelles Wagner achève *Tannhæuser* — *Tannhæuser* et les opéras de Spontini et de Weber — Beautés de cet ouvrage.

Wagner devait trouver à Dresde un des meilleurs opéras que l'Allemagne possédait alors. L'édi-

fice venait d'être reconstruit sous la direction de Gottfried Semper, architecte renommé; et rien n'avait été négligé pour que la salle qui devait contenir environ seize cents personnes, se rapprochât autant que possible de celle du *Grand-Opéra*. On avait fait venir des artistes de Paris pour l'orner, et pour peindre les décors. Le personnel du théâtre n'était pas moins bon que l'édifice était beau. Il comptait notamment parmi ses membres deux excellents chanteurs: Waechter baryton, dont Berlioz semble s'être véritablement épris (1) pendant son séjour à Dresde, et le célèbre ténor Joseph Tichatscheck, « musicien et lecteur consommé, dont la voix pure et touchante devenait d'une rare énergie lorsqu'elle était échauffée par l'action dramatique (2). » En Tichatscheck Wagner devait, dès le début, trouver un ami. C'est lui qui, se mettant à feuilleter la partition de *Rienzi*, lorsqu'elle était arrivée de Paris, en avait découvert le mérite. C'est lui qui, avec le maître des chœurs Fischer, avait décidé l'Intendant du théâtre, M. le baron de Lüttichau, à monter l'ouvrage. Mais pour Wagner le principal attrait de l'Opéra de Dresde c'était la Schroeder Devrient, cette grande artiste qui, après l'avoir enthousiasmé dans le *Roméo* de Bellini, lui

(1) *Mémoires de Berlioz*, 1re édition, p. 274.
(2) Ibid. p. 274.

avait inspiré l'Isabelle de sa *Défense d'aimer*. Cette femme de génie eut sur le développement de Wagner une certaine influence. Il n'est donc pas inutile d'entrer dans quelques détails à son sujet.

Fille d'un baryton, qui jadis avait créé en Allemagne le rôle de *Don Giovanni*, et d'une comédienne célèbre, Wilhelmine Schrœder Devrient n'était pas à proprement parler une grande cantatrice. Dans sa jeunesse, elle n'avait pas eu la patience de faire autant de vocalises qu'il eût fallu. Sa voix, considérée comme instrument de musique n'était pas entièrement à son ordre ; mais, comme moyen d'expression, elle l'était absolument ; M.me Schrœder était donc, ou du moins avait été, quand Wagner arriva à Dresde, une chanteuse dramatique sans rivale (1). D'abord comédienne, elle avait débuté à Vienne au *Burgtheater*, dans le rôle d'*Ophélie*. Etant passée ensuite à l'Opéra, elle avait créé en 1822, le rôle d'Agathe dans le *Freischütz* et avait enthousiasmé Weber tout autant que le public. Un peu plus tard, elle avait révélé *Fidélio* aux Viennois, qui jusque là avaient peu compris ce chef-d'œuvre. Après la première représentation, Beethoven ravi, avait embrassé la grande artiste, en

(1) *Dictionary of Music and Musicians*, edited by G. Grove, t. III, p. 317.

disant qu'il voulait composer un opéra exprès pour elle. En somme le génie du drame, vivait en cette femme, et la source de son talent était une grande âme et un cœur généreux. « Elle était, « dit Schuré (1), le naturel, la grâce, l'expan- « sion même, dans la vie de tous les jours.... « Elle savait prendre avec chacun le ton qu'il « fallait, riant de bon cœur avec ses compagnons « de théâtre qu'elle dominait de si haut, discu- « tant avec les gens du monde et confondant les « sots d'un trait d'esprit ou d'un éclat de rire. » Avec cela elle était véritablement bonne. Les concerts qu'elle donna dans un but de bienfaisance, sont innombrables. Pendant tout le temps qu'elle resta à Dresde, il y eut chaque année dans sa maison, une fête de Noël pour les petits pauvres.

Si le cœur de la grande artiste resta toujours jeune il n'en pouvait être de même de sa personne ni de son talent. Quand Wagner arriva à Dresde, l'un et l'autre touchaient à leur déclin. Elle approchait alors de la quarantaine et elle commençait à n'avoir plus le physique d'une jeune première. Enfin elle exagérait les effets dramatiques qui lui avaient valu tant de succès, et tombait parfois dans le maniérisme. Berlioz qui l'avait beaucoup admirée en 1828, fut presque révolté

(1) Schuré, *Le Drame Musical*, t. II, p. 21

en 1843, par sa façon d'interpréter le rôle de Valentine dans les *Huguenots*. Il la trouva dévorée du démon de la personnalité, et fut outré par l'habitude qu'elle avait prise d'introduire des interjections parlées dans le chant. Wagner, qui ne cessa de l'admirer, est d'accord avec Berlioz sur ce dernier point. La critique qu'il en fait, dans le récit d'une représentation de la *Vestale* qui eut lieu à Dresde sous la direction de Spontini, est assez intéressante pour mériter d'être rapportée. « Evidemment notre grande Schrœder « Devrient, dit-il, n'était plus d'âge à représenter « Julia.... elle parut se croire obligée en consé- « quence.... à faire un suprême appel à toute les « ressources de son talent. Ceci la poussa en « maints endroits à quelque exagération, et l'en- « traina même dans un passage important à une « faute vraiment choquante. Après le grand trio « du troisième acte, Julia aussitôt que son amant « a trouvé le salut dans la fuite, revient, épuisée, « mourante, et de son âme oppressée s'échappe « ce cri « il vivra (1)! » Mme Schrœder se laissa « entraîner à *parler* ces mots au lieu de les « chanter. Plus d'une fois déjà, dans *Fidélio* elle « avait éprouvé quels puissants transports elle « excitait dans le public par l'effet d'un mot « décisif, proféré dans l'excès de la passion, sur

(1) *La Vestale*, piano et chant, chez Richault, p. 150.

« un ton qui le rapprochait du pur accent parlé : « à ce passage « un pas de plus et tu es mort » « elle parlait le mot *mort* bien plus qu'elle ne « le chantait. Cet effet surprenant je l'avais « éprouvé pour ma part ; il tenait au prodigieux « effroi dont j'étais saisi, en me sentant précipité « brusquement, comme par un coup de hache, du « haut des sphères idéales où la musique élève « sur le sol nu de la plus épouvantable réalité.... « Mais c'est là un élément redoutable avec lequel « il est dangereux de jouer. J'en fis bien l'expé- « rience dans la circonstance en question, car « la tentative de la grande artiste échoua com- « plètement. En entendant cette exclamation pé- « niblement poussée d'une voix sourde et rauque, « j'éprouvai avec tout le public l'impression que « ferait une douche d'eau froide, si bien que, « tous, nous ne vîmes là rien autre chose qu'un « effet théâtral manqué (1). » Wagner attribue ces exagérations malheureuses au désir qu'avait l'artiste de racheter ce qui commençait à manquer à la femme. Dans la *Vestale*, il en devait être ainsi ; mais quand on pense à tous les misérables ouvrages qu'elle avait à interpréter journellement, on est porté à voir dans ces défauts le résultat des efforts désespérés d'une ame brûlante qui,

(1) *Gesammelte Schriften*, t. V, p. 124. — *Souvenirs de Wagner*, p. 134.

coûte que coûte, veut faire apparaître la vie là où il n'y en a pas. Après vingt ans passés sur les planches de tous les Opéras de l'Europe, il était impossible qu'elle n'eût contracté aucune souillure.

Le théâtre de Dresde, quelque beau qu'il fût, n'était pas une exception. Le modèle qu'on s'y était proposé, était le Grand-Opéra de Paris. La direction était confiée à un intendant royal, le baron de Lüttichau, homme aimable, mais qui n'avait pas l'ombre de sentiment artistique. Enfin ce que le public de Dresde demandait, c'était ce que voulait celui de Paris, de Berlin et de toutes les autres capitales de l'Europe : d'abord des mélodies assez banales pour que l'oreille la moins exercée les pût retenir du premier coup ; ensuite de grands décors, de pompeux cortèges et beaucoup de tapage. *Rienzi* était donc bien ce qu'il fallait ; mais le *Vaisseau Fantôme*, mais *Tannhæuser ?*

Quand Wagner arriva à Dresde, on n'était pas encore prêt à commencer l'étude de *Rienzi*. Il profita du temps qui lui restait pour faire un voyage dans les montagnes de Bohême. Il alla à Teplitz où il avait fait jadis le plan de la *Défense d'aimer*. Il y traça l'esquisse du poëme de *Tannhæuser ;* le lieu était le même, mais quelle différence entre les deux ouvrages ! Huit ans s'étaient écoulés ; pendant ce temps, l'adolescent était devenu un homme, et celui-ci s'était découvert lui-même. En juillet les répétition de *Rienzi*

commencèrent; alors Wagner ne pensa plus à autre chose. Il était ravi par la richesse et l'excellence des moyens qu'on mettait à sa disposition, et profondément touché de la bienveillance que tout le monde avait pour lui. S'il prit la plume, ce fut pour témoigner sa reconnaissance à Reissiger, le chef-d'orchestre du théâtre. Ce musicien s'étant plaint devant lui de n'avoir jamais pu trouver un bon libretto d'opéra, Wagner s'empressa de rédiger à son intention, le poème, que jadis il avait prié Scribe d'écrire pour lui-même en français.

La première représentation de *Rienzi* eut lieu le 20 octobre 1842. Comme je l'ai dit, deux personnes surtout étaient enthousiastes de l'ouvrage, c'étaient le directeur des chœurs Fischer et le ténor Tichatscheck. Le premier n'avait rien négligé pour que la partie chorale si importante dans *Rienzi* marchât à souhait; Tichatscheck fut admirable dans le beau rôle du tribun, et le succès fut éclatant. Le lendemain Wagner effrayé de l'extrême longueur de son ouvrage, voulut y pratiquer des coupures, mais aucun des chanteurs n'y voulut consentir. Immédiatement, la direction se décida à monter le *Vaisseau Fantôme*, et offrit à Wagner la place de chef-d'orchestre au théâtre. Enfin Laube fit paraître dans le *Journal du Monde Élégant* la biographie du maître accompagnée de son portrait. Ainsi le pauvre artiste, qui, peu de mois auparavant, *arrangeait*

des morceaux de la *Reine de Chypre* pour gagner son pain, était devenu tout d'un coup un homme célèbre, un grand compositeur. Il y avait assurément, dans une telle transition, de quoi étourdir le cerveau le plus robuste.

La première représentation du *Vaisseau Fantôme* eut lieu le 2 janvier 1843, moins de deux mois et demi après celle de *Rienzi*. Le baryton Wæchter était le *Hollandais* et la Schrœder Devrient, *Senta*. Ce rôle fut, dit-on, une des créations les plus originales de la grande artiste ; elle enleva le succès, qui sembla tout d'abord ne devoir pas être moins grand que celui de *Rienzi*. Peu de jours après Wagner prenait possession de sa charge de *Kapellmeister*. Les premières fonctions qu'il eut à remplir sont telles, qu'elles semblent choisies à dessein pour permettre au critique de tirer des conclusions significatives. Le premier opéra dont il eut à présider l'exécution fut *Euryanthe* de Weber, et le premier dont il dirigea les études fut *Armide* de Gluck, encore inconnue à Dresde ; enfin une des premières tâches qu'il eut à accomplir, fut celle d'assister Berlioz, qui faisait alors son premier voyage musical en Allemagne. Gluck, Weber, Berlioz : si à ces trois noms, nous pouvions ajouter celui de Beethoven, nous aurions les quatre grands maîtres dans l'œuvre desquels Wagner a trouvé les points de départ de la sienne. Les écrivains si nombreux, qui ont parlé de l'auteur de *Tri-*

stan sans le connaître, ont exagéré l'influence que Gluck eut sur lui, au point de prétendre qu'il n'a rien fait, que ce maître n'eût déjà fait avant lui. Rien n'est moins exact. Gluck a laissé subsister la forme d'opéra telle qu'il l'avait trouvée : l'air est resté dans ses œuvres l'élément essentiel. S'il fut un modèle pour Wagner, c'est seulement par l'élévation de son génie, la *tendance* dramatique à laquelle il obéit, et l'importance qu'il attribua à la parole dans le chant. Weber aspira, lui aussi, au drame, au moins dans *Euryanthe* : enfin il affectionna les vieilles légendes fantastiques, et chercha à créer un opéra allemand. On a pu dire avec raison, que, dans cette dernière tentative, Wagner a commencé là où Weber avait fini. L'influence de Berlioz sur notre héros, est plus contestée. J'ai la conviction pour ma part, qu'en dramatisant la symphonie, et en lui donnant le coloris de sa merveilleuse instrumentation, Berlioz l'a portée au point précis où Wagner l'a prise pour en faire la base de son drame musical (1). Berlioz dit que

(1) M. J. Weber dans l'intéressant feuilleton où il rendait compte du Théâtre de Wagner et de l'*Anneau du Nibelung* à Bayreuth (*Le Temps* du 22 Août 1876) disait : « Wagner a voulu introduire dans le drame musical la symphonie de Beethoven et il faut ajouter qu'il y a introduit aussi la symphonie de Berlioz. » Du reste Wagner semble en convenir lui-même implicitement dans *Opéra et Drame* : voir *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 234.

pendant son séjour à Dresde, Wagner l'assista avec zèle et de très bon cœur. La cérémonie de sa présentation à la chapelle et de sa prestation du serment eut lieu le lendemain de l'arrivée de l'auteur de la *Symphonie fantastique;* celui-ci le trouva donc « dans tout l'enivrement d'une joie bien naturelle (1). »

Wagner avait bien hésité pourtant à accepter cette fonction. Les quatre années pendant lesquelles il avait été directeur de musique à Magdebourg, à Kœnigsberg et à Riga, et surtout la triste connaissance qu'il avait faite à Paris avec le monde qui domine tous les théâtres de l'Europe, lui avaient montré que ce sont des entreprises industrielles, où l'art n'est qu'une apparence, sous laquelle se voilent toutes sortes d'intérêts qui lui sont totalement étrangers. Mais comme il n'était pas encore arrivé à saisir la cause du mal, comme il n'était pas encore convaincu qu'elle fût inhérente à la nature même de ces institutions, il avait accepté la place qui lui était offerte : moitié parcequ'elle lui assurait une position, ce qui n'était pas à dédaigner pour un pauvre diable qui venait de mener à Paris la vie que l'on sait ; moitié parcequ'il se flattait qu'elle lui permettrait d'exercer une influence heureuse sur l'Opéra de Dresde, et par là sur

(1) *Mémoires de Berlioz*, 1re édition, p. 273.

l'art en général. En ceci il s'illusionnait complètement : il ne tarda pas à en faire la triste expérience. Ce fut le *Vaisseau Fantôme* qui lui valut sa première déception. L'enthousiasme que cet ouvrage avait d'abord suscité n'avait pas duré. Wagner dut bientôt reconnaître qu'en réalité il ne plaisait pas au public. Celui-ci avait compté sur un grand opéra comme *Rienzi* ; il était mécontent de n'y pas retrouver les grands spectacles et tout le fracas, qui lui avaient tant plu dans ce premier ouvrage. Cette impression devint si générale et si vive que, pour l'effacer, les amis de Wagner durent lui proposer de reprendre à la hâte *Rienzi*. Des deux ouvrages, le *Vaisseau Fantôme* était le seul où le maître eût mis, vraiment, quelque chose de lui-même ; on peut penser combien sa chute fut douloureuse pour lui. Il ne semble pas que la critique, qui devait faire à Wagner une guerre si acharnée, ait été bien sévère pour le *Vaisseau Fantôme*. Ses premières attaques ne visèrent le compositeur que par ricochet ; elles furent dirigées contre le chef-d'orchestre. Une représentation de *Don Juan* qui eut lieu sous sa direction, le 26 avril 1843 (1), en fut l'occasion. Wagner admirait et aimait profondément le chef-d'œuvre de Mozart, qui, suivant

(1) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 164.

lui, serait un drame musical accompli si l'auteur du poëme avait été à la hauteur du musicien. Il sentait donc vivement cet opéra, et naturellement, il le fit exécuter comme il le sentait. Par là il s'écarta de la tradition admise à Dresde. Etait-ce bien la tradition de Mozart lui-même, et non pas celle des *Kapellmeister* Morlacchi et Reissiger? Les vieux dilettanti affirmèrent que c'était celle de Mozart, et un critique partit de là pour dire que l'auteur de *Rienzi* et du *Vaisseau Fantôme ne pouvait pas* comprendre Mozart. C'est-là, la première apparition, discrète encore, d'un certain thème qui depuis a été amplement développé. Que de fois en effet n'a-t-on pas cherché à assommer Wagner, représenté comme un sauvage aimant le vacarme et le charivari pour eux-mêmes, en lui opposant le doux, l'aimable, le délicieux mélodiste de Salzbourg. On n'a oublié qu'une chose: c'est que, si Mozart fut grand, c'est parce qu'il fut en son temps un créateur original; et que le moyen de marcher sur ses traces est d'imiter, non ses œuvres mais son exemple. C'est ce que Wagner n'a pas manqué de faire.

Au mois de juillet de cette même année (1843) une grande fête musicale devait avoir lieu à Dresde. Toutes les sociétés chorales (1) du royau-

(1) Mannergesangverein.

me devaient y prendre part. A cette occasion, Wagner composa un nouvel ouvrage, qui, sous un cadre plus restreint, ne me semble ni moins beau, ni moins neuf que le *Vaisseau Fantôme* : c'est la *Cène des Apôtres*. Les disciples s'étant rassemblés pour célébrer le saint repas, les apôtres arrivent et leur disent qu'il leur a été défendu sous peine de mort, d'enseigner au nom de Jésus. Tous sentent leur cœur faiblir, et du fond de leur détresse ils supplient le Seigneur de leur envoyer son Saint-Esprit. Alors des voix d'en haut leur annoncent que leur vœu va être exaucé ; l'air mugit, le sol tremble, et, enivrés par l'esprit divin, les apôtres et les disciples partent pour aller de tous côtés convertir le monde. Wagner s'était-il identifié avec les saints personnages dont le courage fléchissait ? Le triomphe de *Rienzi* et l'insuccès du *Vaisseau Fantôme* lui avaient montré que s'il voulait réussir, il fallait qu'il en revînt à un genre qu'il méprisait maintenant, partant qu'il reniât ses convictions artistiques. Sentait-il alors le besoin d'une intervention supérieure, qui, relevant son courage, le maintînt dans la voie austère qui fait de l'art une sorte de religion ? Comme de son propre aveu, dans la situation du *Hollandais*, de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, il a peint la sienne, on peut supposer qu'il en fût de même pour celle des disciples, dans la *Cène des Apôtres*. Ce qui est certain, c'est que le plan que

Wagner adopta pour cet ouvrage, est très heureux, et donne lieu à un effet musical des plus saisissants. Toute la première partie, pendant laquelle apôtres et disciples, réduits à leurs propres forces en sentent l'insuffisance, est toute vocale et souvent déclamatoire. Le petit chœur des *voix d'en haut* est très mélodique et d'une grande douceur d'harmonies : on doit l'entendre de loin. (Wagner l'avait placé en haut de la coupole de la *Frauenkirche*, où sa cantate fut exécutée). C'est immédiatement après ce doux murmure vocal que l'orchestre intervient pour la première fois. Son rôle est de manifester l'apparition du Saint-Esprit. Comme celui-ci commença par faire mugir l'air et trembler la terre, il motive dès le début, un de ces crescendos, tels que Wagner savait les écrire. Jamais je n'oublierai l'effet qu'il produit, effet d'autant plus grand, qu'au trouble des sens qu'il provoque, correspond une idée, bien capable d'émouvoir l'âme. A ce moment, on se croirait réellement soulevé par une force surnaturelle. Dans le dernier chœur, apparaissent réunies, toutes les puissances de l'harmonie, de l'instrumentation, du rhythme et de la mélodie. On sent alors que les apôtres et les disciples ne sont plus des hommes : le souffle divin a pénétré en eux.

Eh bien, pour cet admirable ouvrage, la critique n'eut que des paroles disgracieuses. Si elle releva le grand effet instrumental, qui répond si

bien au récit évangélique : ce fut pour en blâmer le naturalisme. N'était-ce pas décourageant ? Mais plus peut-être que l'indifférence du public et l'hostilité de la critique, ce qui inspira décidément à Wagner aversion et dégoût pour le monde où il vivait, ce fut l'impression pénible que lui fit ressentir la Schrœder Devrient, dès qu'il fut entré avec elle en relations immédiates. La malheureuse femme avait épousé un bel officier, qui pour mener une vie aussi brillante qu'inutile, l'obligeait à multiplier ses représentations et ses concerts, au risque d'épuiser sa santé. Mais le pire exploiteur n'était pourtant pas encore ce mari égoïste, c'était l'Opéra qui, pour trois ou quatre nobles rôles fournis au génie de la grande artiste, l'obligeait à le consumer pour donner une apparence de vie à des marionnettes. Cependant, chose merveilleuse, après tant d'années passées dans un monde de carton peint, les instincts naturels de la femme avaient conservé en elle toute leur puissance. Par là elle put préserver Wagner d'une chute, qui l'eût rejeté sur un terrain, où, certainement, son génie n'eût pu se déployer. Il avait eu un moment de défaillance. Cédant au besoin d'être aimé, d'être acclamé, il s'était résigné à sacrifier son propre sentiment à celui du public. Renonçant à *Tannhæuser*, il était revenu à *Manfred* qui se prêtait à être traité de la même façon que *Rienzi*. Il pensait que la Schrœder Devrient produirait un grand effet dans le rôle

de la Sarrasine; il lui porta donc l'esquisse de cet opéra, pour avoir son sentiment. Elle ne fut aucunement satisfaite. Avec un instinct sûr, elle avait senti que l'héroïne de ce poëme était trop prophétesse et pas assez femme.

Ce fut alors qu'au fond du cœur de Wagner se livra une lutte d'où sortit décidément *Tannhæuser*. Comme nul excepté lui-même n'en fut témoin, nous allons lui laisser la parole. « L'heu-
« reux changement, dit-il (1), qui s'était opéré
« dans ma situation extérieure, mon espoir de la
« voir s'améliorer encore, enfin l'ivresse de me
« trouver en contact avec une société nouvelle et
« sympathique, déterminèrent en moi un désir de
« jouissances immédiates, qui détournait de sa
« propre direction mon être intérieur tel que
« l'avaient formé les impressions douloureuses du
« passé, et la lutte dans laquelle elles m'avaient
« jeté. L'impulsion qui pousse tout homme à cher-
« cher le bonheur, tendait à m'engager dans une
« voie artistique qui devait bien vite me dégoûter
« profondément. Je ne pouvais en effet trouver
« satisfactions dans la vie qu'en acquérant de la
« renommée comme artiste, et cela n'était pos-
« sible qu'à la condition de subordonner ma véri-
« table nature au goût public. Il aurait fallu que
« je me misse à suivre les caprices de la mode et

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 342.

« que je me prêtasse à toutes les bassesses de la « spéculation, ce qui au point où j'étais arrivé, « je le sentais clairement, m'eût fait périr de dé- « goût. Ainsi donc les jouissances positives de la « vie se présentaient à moi, seulement sous la « forme que notre *monde moderne* leur a don- « nées; et je ne pouvais les acquérir, qu'en sou- « mettant mes facultés artistiques à des exigences « dont je ne connaissais que trop la misérable « nature. »

Un exemple était là, devant ses yeux pour lui montrer ce qu'il adviendrait de lui s'il entrait dans cette voie : la Schroeder Devrient. Dans la vie comme à l'Opéra, il avait vu cette grande artiste en lutte avec les misères de notre état social et de notre art théâtral. Placée sur un terrain indigne d'elle, avec tout son génie elle n'arrivait à produire sur lui qu'une impression pénible, car elle l'*excitait sans le satisfaire*. Comment en eût-il pu être autrement, puisqu'elle voulait produire un effet dramatique, dans un genre où le drame n'est qu'un prétexte pour faire des mélodies qui excitent les sens, sans satisfaire l'âme !

Wagner se détourna donc, avec dégoût, d'un monde qui ne permet à aucun élément sain de se développer, et il s'abandonna de nouveau aux aspirations qui s'étaient formées en lui au temps de l'épreuve. Alors il sentit, à la fois comme artiste et comme homme, le besoin de s'élever vers un objet qui fût digne d'être aimé. Ne trou-

vant rien autour de lui dont la possession lui parut enviable, il en vint à rêver un idéal de pureté virginale et de chasteté absolue. Au fond, il aspirait dit-il (1), à échapper au présent, pour se dissoudre en un élément de tendresse infinie, inconnu sur terre, et qui semblait ne pouvoir être atteint que par la mort. Mais Wagner n'était pas un mystique ; il veut qu'on le sache, aussi s'empresse-t-il d'ajouter que le désir dont il était alors possédé, était bien en réalité le désir de l'amour, du véritable amour que l'homme éprouve avec tout son être ; un désir enfin qui se distinguait seulement en ce que son objet ne pouvait se trouver dans un monde corrompu.

Tels furent les sentiments qui éloignèrent une dernière fois l'esprit de Wagner de *Manfred* et de la *Sarrasine* pour le ramener décidément à *Tannhæuser* et à *Elisabeth*. Quelle figure, en effet, pouvait mieux répondre à l'idéal de pureté et de tendresse auquel il aspirait alors, que la sainte fille qui, pour obtenir le salut de celui qu'elle aime, prie Dieu de prendre sa propre vie. Enfin, lui, qui, oublieux des pures admirations artistiques de sa jeunesse, avait quitté sa patrie pour aller sacrifier aux faux dieux dans la ville fastueuse que les Allemands appellent une Babylone, lui enfin, qui, de retour à Dresde, n'y avait

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 343.

trouvé que des *Babyloniens* par qui il avait été sur le point de se laisser corrompre : ne devait-il pas se reconnaître dans Tannhæuser, l'infidèle chevalier, qui, abandonne la tendre et chaste Elisabeth, pour aller chercher la volupté sur le sein de Vénus, dans une grotte où l'on n'entend que des mélodies lascives et qu'éclairent des lumières d'opéra ? Mais quand Tannhæuser, touché par le désespoir d'Elisabeth, comprend sa faute, il n'a d'autre pensée que de l'expier et de mourir digne de la sainte qu'il adore. Wagner était maintenant dans des dispositions semblables. Il se mit à l'œuvre avec une ardeur fiévreuse « qui lui brûlait le sang et les nerfs (1), » et cependant il sentait, dit-il (2), qu'avec un tel ouvrage il signait son arrêt de mort, car en donnant libre cours à ses propres tendances il ne pouvait espérer vivre devant le public.

Ainsi donc *Tannhæuser* ne fut point écrit en vue du public. N'était-il donc destiné à personne? Ce serait trop dire. En composant cet ouvrage, Wagner pensait à ses amis. Mais ils étaient alors bien peu nombreux. Wagner n'en compte que deux. C'est trop peu ; il en avait certainement davantage. Le vieux Spohr, l'auteur de *Faust* et de *Jessonda*, ayant vu le *Vaisseau Fantôme*,

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 343.
(2) Ibid., p. 344.

fut charmé, malgré ses soixante-neuf ans, par cette œuvre juvénile. Il la fit exécuter au théâtre de Cassel dont il était directeur, puis il écrivit à Wagner une lettre flatteuse, dans laquelle il l'encourageait à persévérer dans une telle voie. Enfin le *Vaisseau Fantôme* avait obtenu à Riga un grand succès, et Wagner avait pu lire dans le journal de Schumann un article exalté, où le correspondant de cette feuille saluait le nouvel opéra « comme un signal d'espoir que le génie allemand, perdu sur la mer de la musique étrangère, serait délivré et trouverait son véritable foyer (1). » Mais l'hommage du vieux maître, et la rhétorique du publiciste touchèrent beaucoup moins Wagner que les lettres enthousiastes que lui écrivirent, de Berlin, un homme et une femme inconnus : gens simples, qui étaient arrivés à le comprendre, seulement avec leur cœur. Ceux-là seuls lui parurent des amis véritables, sur lesquels il pouvait sûrement compter. « Depuis lors, « dit-il (2), je perdis de vue, toujours de plus en « plus le public proprement dit ; quelques indivi- « dus déterminés, dont le sentiment m'apparais- « sait clairement, prirent pour moi la place de « cette masse flottante, d'où ne peut se dégager

(1) GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 169.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 347.

« aucune notion certaine et précise. » Ceci est important ; car si, comme il dit, le besoin que ressent l'artiste de communiquer ses idées d'une façon intelligible, est ce qui développe en lui la faculté de leur donner la forme, son activité sous ce rapport, est nécessairement dominée par la nature de ceux auxquels il s'adresse. Ainsi l'artiste qui voudra contenter tout le monde sera conduit à donner à ses œuvres une forme indécise, vague, générale (comme ont fait les Italiens) ou, ce qui est assurément pire, il réunira (comme a fait Meyerbeer) les styles et les situations les plus disparates en un ensemble incohérent. Au contraire, celui qui s'adresse à des individus déterminés, qu'il sait être avec lui dans une communion intime de sentiment, verra le contour de ses idées se resserrer, se préciser et bien marquer ce qu'elles ont d'individuel et de caractéristique.

Cependant, tandis que Wagner composait *Tannhæuser* pour ses amis, il fallait qu'il continuât à battre la mesure pour le public et à diriger l'étude des opéras bons ou mauvais qu'il plaisait à la direction de monter. C'était là une besogne rebutante qui lui faisait endurer souvent de telles tortures qu'il les croit comparables à celles que Dante a décrites dans son *Enfer*. Mais à ces tourments il était parfois des compensations. Parmi celles-ci, il faut ranger la connaissance personnelle de Spontini que valut à Wagner sa posi-

tion de *Kapellmeister*, et surtout la participation qu'elle lui permit de prendre aux cérémonies du retour des cendres de Weber.

On avait décidé de reprendre la *Vestale* (1844). Deux ans auparavant, Spontini avait quitté la direction de l'Opéra de Berlin, dans des circonstances très pénibles pour lui. Mû par un sentiment d'affectueuse vénération pour le vieux maître, Wagner suggéra au baron de Lüttichau l'idée de l'inviter à venir diriger son œuvre lui-même. Spontini accepta, mais en formulant de telles exigences sur les moyens d'exécution qui devaient être mis à sa disposition, qu'on dut prétexter une indisposition de la Schrœder Devrient, afin de le dissuader de répondre à l'invitation qu'on lui avait faite. Ce fut peine perdue; la veille du jour fixé pour la répétition générale, une voiture s'arrête à midi devant la porte de Wagner, et voici le maître, drapé fièrement dans une longue houppellande bleue; lui qui d'ordinaire ne marchait qu'avec la gravité d'un grand d'Espagne, il s'avance avec une allure passionnée, va droit à la chambre de Wagner et, lui mettant ses lettres sous le nez, il lui dit qu'en venant, il n'a fait que répondre à l'invitation qui lui avait été adressée. Immédiatement Wagner oublia tous les embarras que la présence du maître pouvait donner; sincèrement joyeux de le voir de près, et d'entendre son œuvre sous sa direction, il lui promit de faire tout ce qui lui serait possible pour le satis-

faire, et il lui proposa d'aller sur-le-champ diriger lui-même une répétition. Mais sur ces mots, Spontini se rembrunit tout d'un coup. Enfin, après un moment, il demanda avec quel bâton on avait l'habitude de battre la mesure au théâtre de Dresde. Wagner lui indiqua approximativement les proportions ordinaires d'une baguette de chef-d'orchestre. Il soupira, et demanda s'il serait possible, d'ici au lendemain, de lui faire faire un bâton d'ébène d'une longueur et d'une épaisseur extraordinairement apparentes, et portant à chaque bout une pomme d'ivoire assez grosse. Sur une réponse affirmative, Spontini se rassura singulièrement et la répétition fut fixée au lendemain. « A peine fut-il au fauteuil, dit Wag-« ner (1), que je compris pourquoi il attachait « tant d'importance à la forme et aux dimen-« sions du bâton. Au lieu de le prendre par l'un « des bouts, il l'empoigna à pleine main, à peu « près par le milieu, et l'on vit bien qu'il s'en « servait comme d'un bâton de maréchal, non « pour battre la mesure, mais pour comman-« der. » D'après ce préambule, on peut imaginer combien Spontini fut méticuleux. Rien n'allait comme il voulait. Il fallut reprendre sous sa direction l'étude entière de l'opéra. Tout le personnel du théâtre était furieux, excepté Wag-

(1) *Souvenirs de Wagner*, p. 118.

ner, qui, au milieu de manies ridicules, était frappé « de l'énergie peu commune avec laquelle Spontini poursuivait et s'efforçait de maintenir dans l'opéra, l'art dramatique » alors, et aujourd'hui encore, si complétement oublié. Aussi seconda-t-il avec tout le zèle possible, ce dernier représentant de l'école de Gluck. Celui-ci le prit en affection. Pour lui en donner un témoignage, il chercha à le dissuader de l'idée funeste de poursuivre la carrière de compositeur dramatique; et un jour qu'ils avaient dîné l'un et l'autre chez la Schrœder Devrient, le vieux maître lui tint à peu près ce langage : « Quand j'ai entendu vo-
« tre *Rienzi*, j'ai dit : c'est un homme de génie;
« mais déjà il a fait plus qu'il ne peut faire.
« Pensez-y donc !... Après Gluck, j'ai fait avec
« ma *Vestale* la grande révolution ; ensuite avec
« *Fernand Cortez* j'ai fait un pas de plus en avant ;
« puis j'en ai fait encore trois avec *Olympie*....
« Je vous abandonne *Nurmahal, Alcidor*.... c'é-
« taient des œuvres de circonstance. Mais avec
« *Agnès de Hohenstaufen* j'ai fait encore cent
« pas en avant.... Après cela ?... après cela on
« m'a offert les *Athéniennes*, un poëme excel-
« lent, mais j'y ai renoncé, parce que j'ai senti
« qu'il m'était impossible de surpasser mon *Agnès*
« *de Hohenstaufen !* Or comment voulez-vous
« qu'il soit possible à n'importe qui d'inventer
« encore du nouveau, quand moi, Spontini, je
« déclare que je ne pourrais, en aucune façon,

« surpasser mes œuvres précédentes! » Wagner, risquant alors une objection timide, lui demanda s'il ne se sentirait pas stimulé à créer des formes nouvelles, si on lui présentait un poème entièrement nouveau. Spontini eut un sourire de pitié. « Dans la *Vestale*, dit-il, j'ai traité un sujet ro-
« main, dans *Fernand Cortez* un sujet espagnol-
« mexicain, dans *Olympie* un sujet grec-macé-
« donien, enfin dans *Agnès de Hohenstaufen* un
« sujet allemand : *tout le reste ne vaut rien.* »

On peut voir par ces détails que j'ai empruntés aux *Souvenirs sur Spontini* (1), que Wagner n'avait pu s'empêcher de trouver le vieux maître assez ridicule. Pourtant le ton général de cet article est touchant; il est empreint de cette indulgence tendre, avec laquelle un fils affectueux parlerait des divagations d'un père, tombé dans l'enfance. On sent que, malgré tout, Wagner aimait et admirait ce maître qu'il considérait comme le dernier représentant de l'école qui avait voulu faire de l'opéra, une véritable tragédie musicale. Il n'avait eu devant les yeux que la caricature de Spontini. Sous le coup de l'irritation que celui-ci avait éprouvé, en se voyant supplanté par des musiciens qui ne le valaient pas, le sentiment qu'il avait de sa propre valeur s'était exaspéré, et la vieillesse avait affaibli son esprit

(1) *Souvenirs de Wagner*, p. 105. — *Gesammelte Schriften*, t. V, p. 109.

au point de donner aux manifestations de ce sentiment une forme burlesque. Mais tout ceci ne pouvait empêcher Wagner de reconnaître la valeur exceptionnelle de ses œuvres, qui lui semblaient réaliser « tout ce que Gluck avait voulu ou pu vouloir (1). » En somme Spontini lui apparut comme le dernier compositeur d'opéra, qui eût voué tous ses efforts « à une idée vraiment artistique (2). » Avec ce maître finissait une grande et noble période, pour laquelle il se sentait le plus profond respect.

Ce fut presque au même moment, où Spontini fit cette visite à Dresde, qu'eut lieu en cette ville le retour des cendres de Weber. On sait que ce maître est mort à Londres, où il était allé diriger les représentations d'*Oberon*. Il était naturel que les Allemands voulussent posséder sa dépouille mortelle; et plus que tout autre peut-être, Wagner devait ressentir un tel désir. Enfant, il avait eu, en entendant le *Freischütz*, sa première grande émotion musicale, et le tremblement qu'il éprouvait à la vue de Weber, lui avait donné la première notion de ce qu'est un grand homme. Un peu plus tard, la mort du maître lui avait causé un véritable chagrin. Enfin à Paris, dans un des plus mauvais moments de sa vie, on se souvient de l'enthousiasme qu'avait

(1) *Gesammelte Schriften*, t. III, p. 296.
(2) *Souvenirs de Wagner*, p. 108.

provoqué en lui le *Freischütz!* Il s'était donc voué corps et âme à la pieuse entreprise, qui n'avait pas été sans présenter des difficultés. Le roi de Saxe était un homme pieux ; il avait des scrupules : il craignait de troubler le repos d'un mort ! Enfin l'intendant du Théâtre-Royal, M. de Luttichau, qui n'était pas encore parvenu à découvrir que Weber était quelque chose de plus qu'un *Kapellmeister*, avait peur que l'on créât un antécédent, qui obligerait la Saxe à faire revenir pompeusement à Dresde, les cendres de tous les *Kapellmeister*, qui pourraient à l'avenir mourir à l'étranger. Secondé par tous les admirateurs de l'auteur du *Freischütz*, Wagner triompha de ces scrupules et de ces craintes : le retour solennel des cendres de Weber eut lieu à Dresde le 14 décembre 1844. Des bords de l'Elbe où le cercueil fut déposé, on le porta à la chapelle funéraire du cimetière catholique, le soir, à la lueur des torches. Wagner avait composé la *Marche funèbre* qui fut exécutée pendant le trajet du cortège ; mais pour accomplir cette tâche pieuse, il avait eu recours à Weber lui-même. La musique qui dans l'ouverture marque l'apparition du fantôme, lui avait servi d'introduction à la cavatine « Là sur tes bords, ruisseau qui cours.... je veux creuser ma tombe (1). »

(1) N° 3 du troisième acte en sol majeur. — *Souvenirs de Wagner*, p. 88. — *Gesammelte Schriften*, t. II, p. 57.

qu'il avait transposée en *si bémol* majeur sans y rien changer, en lui donnant comme conclusion le premier motif transfiguré, comme à la fin de l'opéra. Il avait orchestré ce morceau symphonique pour quatre-vingts instruments à vent auxquels il avait adjoint vingt tambours voilés, qui jouèrent *pianissimo* le *tremolo* des altos dont les frémissements scandent la partie empruntée à l'ouverture. L'effet produit fut d'une grandeur et d'une solennité inexprimables. A la chapelle catholique attendait M.me Schrœder Devrient, qui déposa sur le cercueil une couronne de fleurs. Le lendemain l'inhumation eut lieu. Wagner prononça un discours. C'était la première fois qu'il parlait en public. Il était profondément ému. Le second fils de Weber venait de mourir. Sous le coup de l'impression produite par ce triste événement, M.me Weber et le public inclinaient à croire que le ciel avait voulu châtier une action inspirée par la vanité, et que le roi avait raison, quand il disait qu'il ne fallait pas troubler le repos des morts. Wagner avait à cœur de justifier l'entreprise patriotique et pieuse dont il avait été l'un des promoteurs les plus ardents. Il y réussit pleinement. Mais il se produisit en lui, pendant qu'il prononçait ce discours, un fait singulier. Comme il avait commencé à parler d'une voix sonore et claire, l'accent et le timbre de ses propres paroles l'affecta au point de le plonger dans une sorte d'hallucination. De même

qu'il s'entendait, il crut aussi se voir devant la foule qui retenait son souffle pour ne rien perdre de ce qu'il disait ; et oubliant qu'il était *lui*, il s'arrêta pour écouter. Il s'ensuivit une pause si démesurément longue que l'auditoire commençait à se demander ce qu'il en fallait penser ; lorsque enfin, surpris lui-même de ce silence, il se souvint qu'il était là non pour écouter, mais pour parler. Alors il acheva son discours d'un trait, et d'une façon si éloquente, avec une diction si expressive, que les acteurs présents en furent eux-mêmes émerveillés. La cérémonie se termina par l'exécution d'une poésie en l'honneur de Weber qu'il avait composée et mise en musique.

J'ai noté le curieux dédoublement de la personne de Wagner qui se produisit dans cette circonstances solennelle, parce qu'il a pu contribuer à le convaincre d'un fait, qui devint plus tard une des bases de sa doctrine philosophique : c'est que nos actes les meilleurs, ont pour point de départ une nécessité intérieure dont nous n'avons pas conscience. S'il parla bien, c'est que la réflexion s'était endormie en lui au point qu'il put oublier qu'il parlait. Ainsi dans tout ce que l'homme fait de vraiment fécond, c'est moins *lui* qui agit, que la *puissance mystérieuse qui est en lui*. Ceci une fois admis, on arrive forcément à voir dans le génie lui-même, une manifestation comme une autre du souffle de vie qui anime la nature entière. Entre la plante et lui il y a la dif-

férence d'un organisme élémentaire à un organisme affiné, qui se nourrit de sensations et de pensées, et non pas de rosée et de soleil ; mais l'un et l'autre fleurissent inconsciemment sans le concours de la réflexion.

Wagner ne s'occupa de philosophie que plus tard, quand sa carrière artistique parut brisée ; au moment où nous sommes arrivés il était tout à son *Tannhæuser*. Ainsi donc, tandis qu'il achevait cet ouvrage, Spontini et Weber lui étaient apparus presque en même temps. Le premier n'était plus alors que l'ombre de lui-même : c'était le fantôme de la grande école tragique de Gluck. Le second était le fondateur de l'opéra allemand ; il était mort, on venait de le porter dans la tombe. Qui, dans le monde des vivants, avait pris en main leur héritage ? Ce n'était pas Rossini, ce héros de la mélodie pour elle-même. C'était encore moins Meyerbeer, ce musicien sans idéal, sans conscience artistique, qui, accumulant tous les effets scéniques et musicaux possible, ne cherchait en somme que l'effet pour lui-même. Une grande tâche n'incombait-elle pas à Wagner ?... « La pierre qui recouvre ta dépouille, « s'était-il écrié (1) sur la tombe de Weber, de- « viendra pour nous le rocher du désert, d'où

(1) *Gesammelte Schriften*, t. II, p. 63. — *Souvenirs de Wagner*, p. 101.

« jadis le prophète fit jaillir la source vive : il « s'en épanchera, jusqu'au plus lointain des âges, « un torrent de vie toujours renouvelée, toujours « créatrice. » C'est avec l'ardeur que devaient lui inspirer de telles pensées, qu'il acheva *Tannhæuser*. L'enthousiasme qu'il ressentait pour son œuvre était tel qu'il s'imagina qu'une mort subite allait lui ravir l'honneur de la terminer ; et quand il écrivit la dernière note, il se sentit aussi joyeux, dit-il, que s'il eût échappé à un danger mortel.

Le résultat répond-il à ces grandes espérances? *Tannhæuser* est-il digne de prendre place à côté de la *Vestale*, de *Fernand Cortez*, du *Freischütz* et d'*Euryanthe?* Pour moi la chose ne fait aucun doute. L'œuvre de Wagner, il est vrai, n'est pas comparable aux opéras de Spontini, pour la grandeur des effets tragiques, mais elle est plus intime et plus profonde. La mélodie y est moins originale que celle de Weber, dont elle procède parfois ; mais les éléments en sont mieux adaptés au drame, qui, écrit par le compositeur lui-même, surpasse de beaucoup tous ceux qu'ont mis en musique Weber et Spontini. Ce n'est plus là en effet un *libretto* d'opéra : c'est un véritable poème. Il est vrai que l'influence des formes de l'opéra s'y fait encore sentir parfois. Dans le final du premier acte, cela est bien apparent, ainsi que dans la scène entre Tannhæuser et Elisabeth, qui n'est encore qu'un véritable duo ; mais dans la scène du Vénusberg la forme poétique se dégage

complétement, et le récit du retour de Rome est une merveille, que Wagner a pu égaler mais non surpasser.

En résumé, malgré ses imperfections, *Tannhæuser* est un des plus beaux drames lyriques que je connaisse. Quand il est bien interprété, il laisse une impression délicate, profonde, durable, à laquelle il en est peu qui soient comparables. J'en appelle à tous ceux qui ont eu le bonheur d'assister à une bonne représentation de ce chef-d'œuvre. Est-il au théâtre un plus beau moment que celui où Tannhæuser, décidé à fuir le Vénusberg, invoque Marie? Au saint nom, qu'il a prononcé avec force, la déesse disparaît, sa grotte croule, pour faire place à un frais paysage; et l'orchestre se taisant tout à coup, on entend les clochettes d'un troupeau, et le chant d'un berger, qui alterne avec un naïf refrain pastoral. Ce sont-là les bruissements et les mélodies qu'on a entendus à la campagne: ils l'évoquent. Enfin, quand le chœur lointain des pèlerins vient s'y joindre; quand Tannhæuser, qui jusque-là est resté debout, immobile, perdu dans une contemplation extatique, tombe à genoux accablé d'émotion, et s'écrie avec un accent indicible « *Seigneur, soyez béni! Votre grâce est infinie!* »: n'est-on pas ému jusqu'au fond de l'âme? Cette scène est comme l'éclosion poétique complète des impressions vagues qui se dégagent de la musique, au début de la *Scène aux champs* de Ber-

lioz. La fin du second acte n'est pas moins belle.... Jamais je n'oublierai l'effet qu'y produisait Nieman, par son jeu muet. Tannhæuser vient d'insulter cruellement Elisabeth. Dans un tournoi poétique qu'elle présidait, il a eu l'impudence de chanter les joies qu'il a goûtées sur le sein de Vénus. Toute l'assemblée bondit d'indignation: on veut lui donner la mort; mais la vierge dont il a brisé le cœur, se jette au-devant des coups qui vont le frapper; elle intercède pour lui. Alors le misérable comprend son crime. Ne sachant comment exprimer les sentiments de remords, de reconnaissance et d'adoration mystique qui envahissent soudain son ame, il se traine aux pieds de la sainte fille, saisit le bas de sa robe pour la baiser, mais il n'ose: il craint de la souiller par un contact impur. Le dernier acte couronne dignement cette belle scène. Il est enveloppé comme d'une teinte délicieuse de crépuscule. Ce que font pressentir et désirer certaines gravures d'Albert Durer et la *Marche des Pèlerins* de l'*Harold* de Berlioz, y apparait, réalisé sur la scène, et justifié par une conception poétique, qui est à la hauteur d'un tel idéal.

II.

PREMIÈRE IDÉE DES MAÎTRES CHANTEURS
LOHENGRIN

Voyage en Bohème — Dispositions joyeuses — Première idée des *Maîtres Chanteurs* — La joie se change en ironie — Abandon des *Maîtres Chanteurs* — Première idée de *Lohengrin* — La légende; son origine: Jupiter et Sémélé — Première représentation de *Tannhæuser* — Insuccès — Désespoir — Wagner se convainc que les habitudes du public rendent l'intelligence de ses œuvres impossible — Il cherche un protecteur: démarche auprès du roi de Prusse: « Arrangez *Tannhæuser* pour musique militaire! » — Exécution de la *symphonie avec chœurs;* grand succès; influence bienfaisante — Wagner commence le poème de *Lohengrin* — Critique d'un ami — Lohengrin est-il un égoïste? — Wagner est sur le point de changer le dénouement de *Lohengrin* — Défense de *Lohengrin : Lohengrin*, tragédie de l'artiste moderne; *Lohengrin* et *Antigone* — La forme dans *Lohengrin ;* encore un pas en avant; beautés de la musique — Ce qu'Elsa apprend à Wagner — Un peu de philosophie allemande: l'égoïsme masculin et la sensibilité féminine: l'artiste et le peuple — Le drame musical de Wagner: sa grandeur et ses défauts.

Tannhæuser fut achevé au commencement de 1845. Peu de temps après Wagner eut un congé,

dont il profita pour aller aux eaux de Bohême. La joie qu'il ressentait d'avoir terminé une œuvre dont il était pleinement satisfait, s'ajoutait cette année-là, au contentement qu'il éprouvait toujours, quand il pouvait quitter l'Opéra-Royal, et aller respirer l'air des champs. Pour la première fois (1), il ressentit alors une gaîté conforme à son caractère, assez vivement pour en être inspiré.

Ses amis lui avaient conseillé d'écrire un opéra d'une forme légère, pensant que par là il pourrait plus facilement gagner le public. Il résolut de profiter des dispositions joyeuses dans lesquelles il se trouvait, pour suivre leur conseil. Ce fut alors qu'il conçut les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* ; ils lui apparurent comme une contrepartie comique de *Tannhæuser*, dans laquelle, le grave conflit moral de cet ouvrage se trouvait porté sur le terrain de l'esthétique. Les Athéniens avaient coutume de faire suivre leurs tragédies d'une comédie très gaie. Admirateur de l'antiquité grecque, comme il l'était, c'était là un exemple qu'il lui plaisait de suivre. Pourtant quand il eut esquissé son poème, et composé peut-être (2) les différents *lieder* et le *quintette*

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 349.

(2) C'est là une simple supposition, qui a été faite par M. Hanslick. Par leur enthousiasme joyeux, par leur fral-

du troisième acte, il s'arrêta court. Le fond de gaité, d'où l'inspiration de cet ouvrage devait jaillir, était tari. On sait que l'idée essentielle des *Maîtres Chanteurs* est la lutte soutenue contre le pédantisme de la docte confrérie, par le poëte Hans Sachs que Wagner considère comme le dernier représentant du génie populaire, et par le jeune Walther en qui l'inspiration s'est éveillée aux regards d'une jeune fille, comme la vie des champs et des bois sous le doux soleil de mai. Hans Sachs et Walther étaient en somme la propre incarnation de Wagner, tandis que les maîtres chanteurs représentaient à la fois, les musiciens dont les œuvres conventionnelles lui barraient le chemin, et les critiques pédants qui lui faisaient une guerre acharnée. Le mobile dominant d'une telle composition devait donc devenir bien vite pour lui, l'ironie. Mais l'ironie n'est pas de la vraie gaité; elle n'en a que la forme. Ce qui règne au fond, c'est la tristesse, l'amertume, la colère. Or comme c'est du fond de l'âme que jaillit l'inspiration musicale, quand Wagner eut terminé l'es-

cheur, par l'amour de la nature dont ils sont embrasés, ces *lieder* correspondent bien aux sentiments que Wagner dit avoir ressentis alors. Quant au *quintette*, il semble impossible que le maître ait pu le composer après avoir écrit *Opéra et Drame*. On dit que lorsqu'il achéva les *Maîtres Chanteurs* il voulait le déchirer, et que ce fut M.me Wagner qui sauva ce morceau.

quisse des *Maîtres Chanteurs*, il sentit qu'il n'était pas en état d'achever une œuvre de cette nature. Ce fut alors que les figures de Lohengrin et d'Elsa lui apparurent et le captivèrent.

Il connaissait depuis longtemps la légende du Chevalier du Cygne; il l'avait lue à Paris, en même temps que celle de *Tannhæuser*, mais alors elle ne lui avait pas plu. Il n'y avait vu qu'une œuvre mystique à ranger dans la *catégorie* des poèmes romantico-chrétiens, genre qui lui inspirait de l'éloignement, parcequ'il il le trouvait artificiel. Mais quand il abandonna les *Maîtres Chanteurs*, il avait reconnu dans *Lohengrin* un mythe antérieur au christianisme dont le point de départ était, non pas le surnaturel, mais le cœur humain lui-même.

« Aucune légende chrétienne, écrivait-il quel-
« ques années plus tard (1), ne fut vraiment l'œu-
« vre de l'esprit chrétien ; celui-ci, la science l'a
« démontré, s'est toujours contenté de modeler
« d'après ses vues particulières, de vieux mythes
« qui appartiennent à l'esprit humain en général.
« Comme nous avons trouvé dans Ulysse le pro-
« totype du Hollandais errant : comme ce même
« Ulysse, lorsqu'il s'arrache des bras de Calypso
« et fuit les syrènes pour aller retrouver son
« épouse et son foyer, obéit à un désir qui, sous

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 354.

« une forme plus riche et plus élevée, se mani-
« feste dans le cœur de Tannhæuser : ainsi nous
« retrouvons le trait fondamental de la légende
« de Lohengrin, dans le mythe grec de Jupiter
« et Sémélé ; et celui-ci n'en est pas certaine-
« ment la forme la plus ancienne. Qui ne se
« souvient de cette vieille fable ? Jupiter aime
« une femme de la terre, et, pour s'unir à elle,
« il prend une forme humaine. Mais Sémélé ap-
« prend qu'elle ne connaît pas son bien-aimé tel
« qu'il est en réalité. Poussée par la véritable
« ferveur de l'amour, elle exige qu'il se montre
« à elle sous la forme qui manifeste pleinement
« son être. Jupiter sait que par là il l'anéantira.
« Il souffre cruellement lui-même de devoir obéir
« au vœu qui va la perdre ; c'est son propre
« arrêt de mort qu'il exécute, lorsque, dévoilant
« l'éclat de sa divinité, mortel pour les hom-
« mes, il anéantit sa bien-aimée. » Est-ce là un conte inventé par les prêtres ? Non certes ; comme tous les mythes primitifs, il est le fruit des premières illusions qui, lorsqu'elles fleurirent au cœur de l'être humain, firent de lui vraiment un homme. Quand, troublé par les phénomènes de la nature, l'homme sentit le besoin de se les expliquer, n'en connaissant pas encore le véritable enchaînement, il ne put les comprendre ; tout naturellement, il les attribua à une action semblable à la seule dont il se fit une idée claire : la sienne. Ainsi naquirent les dieux. En-

suite lorsqu'il voulut se figurer ceux-ci sous des traits précis, il ne put que tracer sa propre image, conter sa propre histoire. « Qui enseigna à l'hom-« me, dit Wagner (1), qu'un dieu a brûlé d'amour « pour une femme de la terre? Certes, c'est « lui-même. A quelque hauteur au-dessus des « limites terrestres, qu'ait pu s'élever sa pensée, « il ne peut rien concevoir qui ne soit humain : « et de toutes les délices qu'il puisse rêver, il « n'en est pas qui doivent lui sembler plus dignes « d'un dieu que celles qui sont l'épanouissement « même de sa propre nature : c'est l'amour. Mais « l'amour c'est en vérité le besoin de saisir un « objet avec tous ses sens, de l'embrasser solide-« ment et intimement, avec toutes les forces de « son être, en un mot de le posséder complète-« ment, tel qu'il est en réalité. Eh bien, dans un « tel embrassement, le dieu ne doit-il pas finale-« ment s'évanouir et disparaître? Et l'homme qui « a soupiré après lui, n'est-il pas déçu, anéanti? « Par là, enfin, l'amour n'est-il pas rendu mani-« feste dans son essence même? » Suivant Wagner, la fable de Sémélé a donc une grande portée. Comme dans presque tous les vieux mythes, une vérité profonde et si subtile que l'intelligence peut à peine la comprendre, y revêt une forme telle que l'homme le plus simple la saisit avec ses

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 355.

sens. « La sphère éthérée du haut de laquelle le « dieu désire l'homme, poursuit Wagner (1), a « été reculée à l'infini par l'aspiration de l'âme « chrétienne. Pour le Grec c'était encore l'em- « pire nuageux de l'éclair et du tonnerre, d'où « Jupiter au front sourcilleux, descendait, pour « devenir un homme au clair savoir. Pour le « Chrétien, le ciel bleu s'est dissous en une mer « infinie de désir et d'amour, où flottaient toutes « les formes divines, jusqu'à ce qu'enfin, à l'appel « de son âme languissante, apparût sa propre « image.... Un trait essentiel se trouve dans les « légendes des peuples qui habitent au bord de « la mer ou près de l'embouchure des grands « fleuves. Sur les flots miroitants, on a vu s'a- « vancer un inconnu. C'est un héros dont le « charme souverain ravit tous les cœurs, mais « aussitôt qu'on cherche à s'expliquer sa nature, « il part et s'évanouit dans le lointain de la mer. » Tel est Lohengrin. Porté sur une nef que trainait un beau cygne blanc, il débarqua sur les bords de l'Escaut; là il délivra une vierge persécutée, puis l'épousa; mais celle-ci lui ayant demandé qui il était et d'où il venait, il la quitta et jamais plus on ne l'a revu.

Qu'y avait-il dans cette fable, pour attirer Wagner d'une façon irrésistible, au moment où

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 356.

il venait d'achever *Tannhæuser?* Il ne s'en rendit compte lui-même que plus tard, lorsque de nouveaux déboires eurent augmenté encore la fascination qu'elle exerçait sur son esprit. Pendant son séjour en Bohême il ne fit du reste que tracer l'esquisse du drame qu'elle lui suggéra ; et, à son retour à Dresde ses pensées durent prendre un autre cours, puisqu'il eut à s'occuper des études de *Tannhæuser*.

Malgré l'insuccès du *Vaisseau Fantôme*, la direction de l'Opéra avait non-seulement accepté ce nouvel ouvrage, mais elle ne négligeait rien pour le monter dignement. Les décors avaient été commandés à un peintre de Paris, et les meilleurs chanteurs du théâtre avaient été mis à la disposition de Wagner. C'était vraiment un personnel excellent. Tichatscheck remplissait le rôle de Tannhæuser, avec son feu habituel. Celui de Wolfram était tenu par Mitterwurzer, bon chanteur et bon acteur, qui est resté un des meilleurs amis du maître. La nièce de celui-ci, Joanna Wagner, toute jeune fille encore un peu inexpérimentée, était une charmante Elisabeth. Mais il y avait un point noir : M.me Schroeder Devrient n'avait rien compris au rôle de Vénus, qu'elle avait accepté par pure complaisance, tout en déclarant qu'elle ne saurait en rien faire. La première représentation eut lieu le 19 novembre 1845, devant une salle comble. Pour tâcher d'attirer l'attention du public sur le *poème*, Wag-

ner avait fait précéder les exemplaires qu'on vendait au théâtre, d'une notice sur la légende de *Tannhæuser*. Ce fut peine perdue. La scène du Vénusberg, dont l'importance est si grande, ne fit pas d'effet à cause de l'interprétation froide de M.me Schrœder. Après cela, la marche et quelques mélodies furent goûtées; mais le troisième acte fit tomber la pièce. Il est vrai qu'il n'était pas alors ce qu'il est aujourd'hui. On ne voyait apparaître ni Vénus, ni le convoi funèbre d'Elisabeth. Tannhæuser restait seul sur la scène avec Wolfram, et la lutte des deux principes qui se disputent son âme était seulement indiquée par le tintement des cloches de la Wartbourg, et par le flamboiement de la grotte de Vénus qu'on apercevait au loin. Mais se figure-t-on que ce qui nuisit le plus à l'auteur, c'est l'admirable récit du retour de Rome! Le public ne vit là qu'un récitatif comme un autre. Et du fait qu'au moment décisif Wagner faisait chanter par le premier ténor un simple récitatif, il tira la conclusion que l'invention mélodique lui faisait défaut. C'est donc une des plus admirables pages, une des pages les plus inspirées du maître qui a donné lieu, pour la première fois, au reproche d'impuissance qu'on lui a adressé si souvent depuis! Le lendemain il avait la mort dans l'âme. Il espérait encore, pourtant, qu'à la seconde représentation son œuvre serait mieux comprise qu'à la première. Mais un enrouement de Tichatscheck

obligeait de la remettre de jour en jour. Ainsi s'écoula une semaine qui parut éternelle au malheureux auteur. Enfin cette représentation put avoir lieu, mais elle ne fut pas consolante ; il s'en faut de beaucoup. La salle resta presque vide, et les journaux déclarèrent que *Tannhæuser* était ennuyeux. La *Neue Zeitschrift*, qui n'était plus alors sous la direction de Schumann, consacra même deux numéros entiers à démolir l'ouvrage, poème et musique. Ce fut donc un échec, qui, pour avoir été moins scandaleux que celui de Paris, n'en fut pas moins complet.

Wagner avait eu beau se dire qu'en écrivant *Tannhæuser*, il signait son arrêt de mort devant le public, il n'en avait pas moins espéré le succès. C'est là une inconséquence, mais que tout autre eût commise à sa place. Il fut donc désespéré, et d'autant plus, que cette fois, il sentit clairement que les préjugés dominant le public, rendaient l'intelligence de ses œuvres impossible. Pour que celles-ci fussent comprises, il était indispensable, en effet, que les spectateurs portassent leur attention sur ce qui en est l'essentiel et y commande tout : sur le drame. Or ce que, par une habitude enracinée, le public va chercher à l'Opéra, c'est tout simplement une jouissance des nerfs de l'oreille. Les acteurs qui sont en scène ne sont pas pour lui des personnages dramatiques, mais des chanteurs par la voix desquels il prétend être charmé. Du drame il n'a que faire, du moins il

n'y voit qu'un prétexte acceptable pour faire de la musique, un fil invisible destiné à tenir des mélodies enfilées comme des perles. Ce point de vue est constamment entretenu par la critique et par les représentations qui ont lieu tous les soirs. Comment espérer que le jour précis où l'on donnera *Tannhæuser*, le public en adopte un autre, tout different!... De toute nécessité il n'y cherchera que ce qu'il a trouvé dans l'opéra de la veille et de l'avant-veille ; il le jugera d'après la règle qu'il s'est faite en les entendant. *Tannhæuser* ne pourra lui paraître que l'œuvre d'un musicien impuissant ou d'un fou.

Et cependant, la chose la plus naturelle, quand on est au théâtre, et qu'on a devant soi des personnages dramatiques, c'est de s'intéresser à eux. C'est par une perversion du sentiment qu'on en est venu à oublier ce qu'ils disent, pour se perdre dans la jouissance purement sensuelle, que causent les formes d'expression qu'ils emploient. Pour que le public soit ramené au point de vue naturel, au point de vue où se placerait au théâtre toute personne qui n'y serait jamais allée, il faudrait sans doute peu de chose. Il suffirait, pensa Wagner, d'une impulsion donnée par un personnage marquant, un prince par exemple. Parmi les souverains de ce temps-là nul ne montrait plus de goût pour les beaux arts que le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV. Il avait fait le plus chaleureux accueil à Berlioz,

qui le représente dans ses *Mémoires*, « suivant d'un œil curieux les mouvements progressifs de l'art nouveau, sans négliger la conservation des chefs-d'œuvre de l'art ancien (1). » Il avait appelé à Berlin Meyerbeer et Mendelssohn. C'est lui enfin qui ayant le désir de faire revivre la tragédie grecque avait chargé ce dernier maître d'écrire la musique d'*Antigone*. Comment ne pas espérer que ce roi ne favoriserait pas à plus forte raison la tentative de faire de l'opéra moderne lui-même une œuvre d'art digne de rivaliser avec le chef-d'œuvre antique? Déjà Wagner avait envoyé la partition de *Tannhæuser* à l'Intendant du théâtre royal de Berlin; celui-ci la lui avait retournée en disant que c'était un ouvrage trop épique pour qu'il pût l'accueillir. Alors, s'adressant à l'Intendant de la musique de la Cour, il le pria de demander en son nom au roi l'autorisation de lui dédier son nouvel opéra. Ce personnage lui répondit que le roi ne pouvant accepter la dédicace des ouvrages qui lui étaient totalement inconnus, il l'engageait à arranger pour musique militaire les principaux morceaux de *Tannhæuser*. Le roi entendrait cela pendant la parade et pourrait ensuite se prononcer avec connaissance de cause. *Tannhæuser* jugé sous forme de musique de parade! C'était-là, dit Wagner, le comble de l'humiliation.

(1) BERLIOZ. *Mémoires*, 1re édition, p. 306.

De quelque côté qu'il se tournât, il ne trouvait donc qu'amertumes et déconvenues. Il était tombé dans un état de découragement absolu quand une grande et noble entreprise musicale qu'il parvint à mener à bonne fin, vint le ranimer. Tous les ans, on avait l'habitude de donner le Dimanche des Rameaux un grand concert, dont la recette était au profit de la Caisse de Retraite des musiciens. Ce jour-là on exécutait un oratorio et une symphonie que dirigeaient alternativement les deux chefs-d'orchestre. Reissiger ayant, cette fois, à conduire l'oratorio, Wagner eut l'idée de faire entendre la *Symphonie avec chœurs*, qui était presque inconnue à Dresde. Elle avait été mal exécutée longtemps auparavant, et n'avait pas été comprise. C'était une raison de plus pour qu'il eût le désir de révéler cette grande œuvre, qu'il vénérait et chérissait du plus profond de son cœur. Mais c'était aussi un motif pour que son entreprise ne plût aucunement aux musiciens de l'orchestre, qui craignaient que cette œuvre, contre laquelle existait un préjugé, ne mît en péril la recette du concert. Ils firent tout ce qu'ils purent pour empêcher Wagner de réaliser son projet; ils ne réussirent qu'à le stimuler et à l'enflammer davantage. Le maître ne négligea rien en effet pour obtenir un succès éclatant. D'abord, pour faciliter l'intelligence de l'œuvre, il fit imprimer un libretto, dans lequel la poésie des chœurs était précédée d'un programme qu'il avait eu

l'heureuse idée de composer avec des fragments du *Faust* de Gœthe. Ensuite il fit arranger la salle de façon que les chœurs placés sur des gradins autour de l'orchestre pussent produire tout leur effet. Quant à l'exécution même de l'œuvre il était dans les meilleures conditions pour la diriger supérieurement car, après l'étude approfondie qu'il avait faite de cette symphonie, non-seulement il en avait pénétré tous les mystères, mais il la savait par cœur depuis la première note jusqu'à la dernière. Ses efforts eurent pour principal objet d'agir sur l'âme de ses exécutants, et de leur faire sentir vivement ce qu'ils avaient à exprimer. Il avait reconnu qu'un sentiment profond communique à nos organes une puissance qu'ils ne paraissent pas avoir en eux-mêmes. — Il est tel fossé qu'un professeur de gymnastique ne vous enseignera jamais à sauter, et que vous franchirez avec la plus grande aisance si vous êtes poussé par un motif tellement puissant qu'il absorbe entièrement votre pensée. De même certain passage de musique, qu'un virtuose déclarera inexécutable, sera exécuté avec facilité par l'artiste qui sera parvenu à sentir ce que le compositeur avait senti en l'écrivant (1). — Wagner parvint à plonger ses

(1) Après la première représentation de *Tannhæuser* Wagner avait été obligé de supprimer le passage du final du second acte « Venant en aide au misérable » (édit.

musiciens dans une véritable extase. L'exécution, qui eut lieu devant une salle comble, fut merveilleuse et le succès dépassa toute espérance. Un professeur de philologie, le Dr Kœchly, alla remercier Wagner, en lui disant que c'était la première fois qu'il comprenait une symphonie, du commencement jusqu'à la fin. Niels Gade, qui était venu de Leipzig exprès pour cette solemnité musicale, déclara qu'il ferait une seconde fois le voyage seulement pour entendre encore le récitatif des basses, comme il avait été dit. Un adversaire de Wagner, A. F. Anacker, directeur de musique et *cantor* à Freiberg, alla embrasser Wagner après le concert, et lui dit que désormais il pouvait le ranger parmi ses amis les plus dévoués. Enfin parmi les auditeurs enthousiastes de la *Symphonie avec chœurs*, étaient un enfant et un jeune homme, qui, plus tard, devaient être deux disciples passionnés de Wagner. L'enfant était le futur ténor Louis Schnorr de Carolsfeld, qui en 1865 devait créer, à Munich, le rôle de Tristan : il avait alors dix ans. Le jeune homme

Flaxland, p. 227). Tichatscheck avait une voix des plus vigoureuses et il était alors dans tout l'éclat de ses moyens vocaux. Mais ne pouvant *sentir* la contrition extatique qui arrache à Tannhæuser cet élan musical, il tombait, pour quelques notes élevées, dans un état de véritable épuisement physique. *Gesammelte Schriften*, t. VIII, p. 236. — *Souvenirs de Wagner*, p. 218.

était Hans de Bulow, qui n'avait encore que seize ans. Mais de tous les auditeurs du chef-d'œuvre de Beethoven, le plus ému, le plus enthousiaste c'était Wagner lui-même. Jadis à Paris, cette œuvre bienfaisante, le relevant de la dégradation où la misère et l'isolement jettent l'âme la plus noble, lui avait inspiré un ouvrage viril et grand : l'ouverture de *Faust* : cette fois elle lui donna la force d'entreprendre la composition de *Lohengrin*, au moment même où il venait de se convaincre que ses drames ne pouvaient pas réussir sans un appui, qui lui avait été refusé d'une façon humiliante.

« J'étais alors, dit-il (1), devenu conscient de « ma solitude, à tel point que le sentiment que « j'en avais, pouvait seul m'exciter à me commu- « niquer et m'en donner le pouvoir. » Pour que la certitude de ne pouvoir faire comprendre ses œuvres, le déterminât à en composer une nouvelle, il fallait en vérité qu'il fût dans une disposition d'esprit étrangement romanesque. Il en était ainsi. Quand il avait conçu *Tannhæuser* il était mû par le désir de s'élever aussi haut que possible, au-dessus de la réalité, qui, dans le monde où il vivait, ne lui apparaissait que sous un aspect frivole et rebutant. L'idéal vers lequel il avait tendu était la pureté, la chasteté absolue. Ainsi, il était par-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 300.

venu dans des sphères éthérées (1), où il avait éprouvé d'abord une jouissance analogue à celle qu'on ressent, lorsque, sur une haute cime alpestre, seul, au milieu de l'étendue azurée, on contemple les monts et les vallées. Le penseur peut rester à de telles hauteurs, il peut s'y condenser en une « monumentale statue de glace, » et juger, en philosophe et en critique, le monde qui est bien au-dessous de lui, mais qui est chaud, et vit. Il n'en pouvait être ainsi pour Wagner, car il était artiste, c'est-à-dire le plus homme des hommes. Ce qui l'avait poussé à fuir le monde, ce n'était certainement pas l'horreur de la réalité, l'horreur de la vie. Non ; c'était le dégoût d'une réalité faussée, d'une vie corrompue et artificielle. Au fond c'était le besoin d'aimer dont son âme était remplie. Ne pouvant trouver un objet digne de lui en un cloaque, instinctivement il avait tendu vers la lumière. Mais quelque azurées, quelque radieuses que fussent les sphères où il était ainsi parvenu, du moment qu'elles étaient désertes, il ne pouvait pas s'y complaire. A peine en eut-il joui, qu'un nouveau désir s'éveilla en lui, indiciblement pressant : « celui d'échapper à l'éclat éblouissant de la pureté absolue » et de descen-

(1) Voir le passage instrumental qui dans *Tannhæuser* fait suite à la prière d'Elisabeth. C'est là le point culminant, atteint par *Tannhæuser* et d'où partira *Lohengrin*.

dre là où habitent les hommes pour chercher « l'ombre intime d'une étreinte amoureuse. » Son œil anxieux, dit-il, avait encore découvert la femme : « la femme à laquelle du gouffre de sa mer de souffrance aspirait le Hollandais (1) ; » la femme, étoile du ciel, dont le rayonnement, parvenant jusque dans la grotte du Venusberg, avait enseigné à *Tannhæuser* le chemin des sphères éthérées, et qui, maintenant, des hauteurs radieuses, attirait Lohengrin sur le sein chaud de la terre.

« Lohengrin cherchait la femme qui *croît* en « lui : qui ne lui demandât pas qui il était, ni « d'où il venait, mais qui l'aimât comme il était, « et parce qu'il était tel qu'il lui paraissait. Il « cherchait la femme, près de laquelle il n'eût « pas besoin de s'expliquer, ni de se justifier, « mais qui l'*aimât* sans condition. Pour cela, il « fallait qu'il cachât la supériorité de sa nature, « ou, pour parler plus exactement, la supériorité « à laquelle elle était parvenue ; car là était pour « lui la seule garantie, qu'il n'était point un objet « de surprise et d'admiration, un être auquel on « rend hommage et qu'on adore parcequ'on ne « le comprend pas, mais qu'il avait obtenu la « seule chose qui pût le délivrer de son isole- « ment : qu'il était aimé et compris par amour.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 302.

« Avec son sens supérieur, sa conscience clair-
« voyante et tout son savoir il ne voulait être
« rien autre chose que pleinement et complète-
« ment un homme, un homme capable de sentir
« et d'éveiller des impressions chaleureuses. Oh
« oui, il ne voulait être qu'un homme, pas un
« Dieu (1). Ainsi, il désirait la femme (2). Quand
« au-dessous de lui, au milieu de l'humanité il
« entend le cri de détresse de cette femme (3),
« il descend donc de sa solitude délicieuse, mais
« déserte. Malheureusement la supériorité qu'il a
« acquise l'a marqué d'un trait indélébile ; il ne
« peut pas ne pas paraître merveilleux. L'éton-
« nement de la multitude, le venin de l'envie
« jettent leurs ombres jusque dans le cœur de
« la femme aimante ; le doute et la jalousie lui
« prouvent qu'il ne peut pas être *compris*, mais
« seulement adoré, alors il avoue sa divinité, et
« retourne anéanti dans sa solitude. »

Wagner allait entreprendre l'exécution définitive de *Lohengrin*, quand des doutes lui furent suggérés sur cette conception qui le passionnait. Il avait soumis son scénario à un ami, dont il mettait très haut, dit-il, l'esprit et les connaissances. Celui-ci, après avoir réfléchi pendant quel-

(1) C'est-à-dire, ajoute Wagner, pas un artiste absolu.
(2) C'est-à-dire, ajoute encore Wagner, le cœur humain.
(3) Du cœur humain. Voir p. 127 et 141.

ques jours, lui dit : « Vous voulez avoir mon sentiment : eh bien, en toute franchise votre Lohengrin me paraît un personnage très peu sympathique. Il est venu jeter le trouble dans le cœur d'une jeune fille, et parce que celle-ci, avant de s'abandonner, veut savoir à qui elle se donne, il lui tourne le dos pour retourner jouir tranquillement de sa divinité ! Mais c'est un froid égoïste, qui ne peut que blesser le sentiment et inspirer de l'aversion. » Wagner fut bouleversé de cette critique. Il se décida à modifier son poème, de telle façon que Lohengrin, au lieu d'abandonner Elsa, renonçât pour l'amour d'elle à sa divinité. Mais c'était à contre cœur qu'il adoptait cette conclusion nouvelle. A la fin jetant sa plume, il s'écria : « Eh bien, non ! il n'en peut pas être ainsi. Du moment qu'Elsa exige que Lohengrin lui explique sa nature, il ne peut pas rester près d'elle. A partir de ce moment il en est séparé par une nécessité inéluctable : celle qui rend impossible l'union d'un être divin avec une simple femme, dès que celle-ci cesse d'obéir à l'impulsion de son cœur, qui seule peut l'élever jusqu'à lui. Si l'on déclare Lohengrin égoïste, cela montre simplement qu'on ne le comprend pas. On donne de sa conduite une explication que rien n'autorise. On dit qu'il abandonne Elsa parce qu'il tient à sa divinité et ne veut pas la perdre. Cela est inexact : il s'en va parce que, du moment que la jeune fille a échappé à l'enchantement de sa personne, en réalité il

n'existe plus pour elle ! » S'étant ainsi confirmé dans son propre sentiment, Wagner se remit à discuter avec son ami, et avec plusieurs autres qui avaient également condamné Lohengrin. Non seulement il les convainquit, mais il put leur démontrer que leurs critiques mêmes étaient une preuve en faveur de sa conception première. Ce qui lui valut ce triomphe, c'est que ses amis lui avouèrent que tout d'abord *Lohengrin* les avait charmés, et que c'était ensuite, en y réfléchissant, qu'ils étaient arrivés à le juger d'une façon défavorable. « Ainsi, leur dit Wagner, le sens de « mon poëme s'est évanoui à vos yeux, dès que, « cessant de vous abandonner à l'impression « première, vous l'avez critiqué. Vous voyez donc « bien que Lohengrin doit disparaître dès qu'Elsa « lui demande « qui es-tu ? d'où viens-tu ? » « En vérité, il est comme l'œuvre d'art elle-« même qui ne peut pas être comprise avec la « tête, mais seulement avec la sensibilité, avec « le cœur. »

Lohengrin n'est donc au fond rien autre chose que la protestation du sentiment artistique contre un monde sans naïveté, qui à force de vouloir expliquer tout, arrive à ne pas pouvoir comprendre ce qu'il y a de meilleur dans la vie. L'intelligence est certainement un instrument merveilleux, mais c'est seulement un instrument, qui ne fonctionnerait pas, si la partie sensitive, c'est-à-dire vraiment vivante de notre être, ne lui

fournissait pas le mouvement et les matériaux. En vérité, l'intelligence ne peut que comparer et ranger par *catégories*, les objets perçus par la sensibilité. Comment jugerait-elle un fait nouveau! Elle ne peut que le placer dans une des *catégories*, qu'elle a formées avec les données résultant des impressions ressenties antérieurement, et déclarer qu'il s'y adapte mal. Cela ne prouve aucunement que cet objet sans antécédent, ne soit pas digne d'inaugurer une *catégorie* nouvelle. Un fait absolument nouveau ne peut donc être jugé que par la sensibilité elle-même, qui seule prononce sans intermédiaire, sous l'action immédiate de l'impression bonne ou mauvaise, c'est-à-dire des gradations et des nuances du plaisir et de la douleur. Quiconque ne s'en tiendra pas là n'y comprendra rien. Ainsi, quiconque voudra juger *Lohengrin* avec son intelligence devra le ranger dans la *catégorie* des poèmes romantico-chrétiens. C'est dire qu'il n'en saisira que le côté extérieur et accessoire, mais point certainement le fond, puisque, tant que Wagner n'y avait vu qu'un sujet de cette nature, il s'en était senti éloigné. « En vérité, dit-il (1), *Lohengrin* « est une apparition entièrement nouvelle ; elle « ne pouvait surgir en aucun autre temps que « celui-ci, et seulement des dispositions d'esprit

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 365.

« et de l'intuition que pouvait avoir de la vie, « un artiste, qui, s'étant trouvé précisément dans « ma position, en fût arrivé au point de son dé- « veloppement où j'en étais du mien, quand ce « sujet m'apparut, comme la tâche nécessaire qui « s'imposait à moi. » En effet, il conçut *Lohengrin* au moment même, où, après avoir cruellement souffert de n'être pas aimé, de n'être pas compris, il se rendit compte qu'il en était ainsi, parce que ses œuvres étaient nouvelles, parce qu'elles ne rentraient pas dans la *catégorie* des opéras, et que le public, les y plaçant bon gré mal gré, y cherchait des airs, des duos, des trios, au lieu de se laisser aller aux impressions que lui eût certainement fait éprouver la fusion intime de la musique et de la poésie si une idée préconçue ne s'y fût opposée.

Si plus que nul autre, Wagner avait senti ce qu'il y a de tragique dans la situation de Lohengrin, tous les artistes de génie, qui vivent et ont vécu dans une société aussi peu naïve que la nôtre, en ont souffert plus ou moins. L'œuvre d'art originale n'est autre chose que le contre-coup de ce qu'il y a de nouveau dans le présent, sur une organisation particulièrement délicate. C'est donc toujours avec la sensibilité pure qu'elle doit être jugée. Voilà pourquoi Wagner se croit en droit d'affirmer que la donnée de *Lohengrin* repose sur ce qu'il y a de vraiment tragique dans la situation de l'artiste, à une épo-

que comme celle-ci, où tout est régi par la mode et l'esprit critique. Quand on considère l'attitude du public envers lui, envers Berlioz, envers tous les grands artistes enfin, il est difficile de ne pas lui donner raison sur ce point. Mais il ne s'en tient pas là, il va jusqu'à dire que *Lohengrin* a une signification comparable pour nous, à celle qu'avait pour les Grecs *Antigone*, au moment où le génie de Sophocle conçut cette tragédie. Ceci revient à dire que *Lohengrin* n'est pas seulement la tragédie de l'artiste, mais qu'elle est aussi celle de l'homme moderne en général. En effet l'artiste n'est rien autre chose que l'homme en qui les conflits, dont le champ est l'humanité toute entière, se manifestent avec le plus de force. On peut le comparer aux endroits élevés qui commandent une vaste contrée, où se déploient deux armées. C'est là que le combat sera le plus vif, car là est la clé de la victoire. Eh bien, tout le monde sait qu'après un long développement purement intellectuel, pendant lequel l'homme a travaillé sans relâche à se construire un monde artificiel, il a fini par en sentir la sécheresse et la fausseté. De là la réaction qui a commencé à se produire au siècle dernier : de là Rousseau : de là l'aspiration à la nature et le débordement de la sensibilité si longtemps contenue : de là le grand essor de la musique, cette expression pure du sentiment, cette langue naturelle de l'homme : de là enfin la révolution et la crise de la morale,

ou plutôt d'*une* morale imaginaire et fausse (1). Mais ce n'est pas en un jour, ni même en un siècle, que s'établit une conception nouvelle de la vie. Nous sommes donc dans une période de transition et deux mondes sont aujourd'hui en présence : le monde ancien, qui repose sur nos traditions, sur nos habitudes et en vérité sur ce que nous avons *appris ;* le monde nouveau qui naît spontanément de notre intuition particulière. Mais le premier est encore le plus fort, car il s'appuie sur des bases connues et par conséquent certaines, tandis que le second n'est encore qu'une apparition lumineuse qui n'a, pour nous convaincre, que le charme qu'elle exerce sur notre âme. Elle vivrait pourtant si nous nous y abandonnions. Mais, nous sommes gens avisés, nous voulons la juger avec notre intelligence. Alors, elle s'évanouit à nos yeux, comme une vaine chimère.

(1) Il est certain que le sentiment moral devient de plus en plus fin. Nous ne jugeons plus la faute en elle-même, nous tenons compte de tout ce qui a pu y donner lieu. L'être humain tend ainsi de plus en plus à nous apparaître comme une plante dont le développement, bon ou mauvais, est dominé par les circonstances environnantes. Mais la plante peut être cultivée ; il en est de même de l'homme. Par là l'idée de notre responsabilité subsiste. Seulement elle est déplacée : du moment où la faute se commet, elle est transportée à celui où notre action peut s'exercer sur tout ce qui la prépare.

Voilà pourquoi Lohengrin, ce *héraut* de l'avenir, qui veut être deviné par le sentiment, est aussi peu compris de nous que ne le fut des Grecs, Antigone, quand, aux lois de leur cité, elle opposait celles du cœur humain.

Tel est le point de vue de Wagner. Il ne manque assurément ni de justesse ni de profondeur. Reste à savoir s'il est assez apparent dans son drame. L'œuvre d'art doit agir sur la sensibilité, c'est entendu ; mais ce doit être, il me semble, de telle sorte que celle-ci fécondant ensuite l'intelligence lui fasse concevoir des vérités nouvelles. Eh bien, le poème de *Lohengrin* répond-il à cette condition ? L'impression produite par cet ouvrage est-elle capable de faire surgir dans l'esprit l'idée à laquelle il répond ? Wagner compare le spectateur qui, après avoir sympathisé à la représentation avec son héros, le traiterait le lendemain d'égoïste, au juge athénien qui, après avoir acclamé Antigone sur la scène, ensuite la condamnerait à mort, au tribunal. Ce rapprochement ne me paraît pas exact ; car le juge athénien penserait « je dois appliquer la loi, mais c'est dommage, car cette Antigone est une noble fille. » tandis que, si nous déclarons Lohengrin égoïste, ce sera sans aucune restriction . . . . En sera-t-il ainsi uniquement parce que nous appartenons à un monde corrompu par l'esprit critique ? . . . . . .

Quoiqu'il en soit, la lutte victorieuse que Wag-

ner avait soutenue avec ses amis, avant d'entreprendre la composition de *Lohengrin*, augmenta naturellement l'enthousiasme, avec lequel il s'y mit. De plus, elle lui avait enseigné le côté par lequel son poëme pouvait donner prise à la critique. Il comprenait très bien, maintenant, que la situation tragique de son héros pouvait être méconnue. Pour parer à cela ; pour que le public vit bien en Lohengrin l'être malheureux avec lequel il avait senti le besoin de s'identifier, Wagner crut que le mieux était de reproduire avec la plus grande fidelité possible, les traits sous lesquels il lui était apparu et l'avait charmé. C'était là un nouveau stimulant à renoncer aux formes de l'opéra pour s'en tenir au contour même du sujet (1). Sous ce rapport, de *Tannhæuser* à *Lohengrin* un grand progrès est accompli, qui se fait sentir, à la fois, dans l'ordonnance des scènes, dans le langage poétique, et dans la musique. « Je renonçai complétement alors, dit-« il (2), à la mélodie traditionnelle ; ne trouvant

(1) Dans une lettre qu'il écrivit pendant qu'il composait *Lohengrin* (au commencement de 1847) Wagner disait que, dans tout ce qu'il avait fait jusqu'alors, il avait eu pour but de se rendre compte si l'opéra était possible. Ceci ne doit pas être pris pour une simple phrase, car ainsi qu'on le verra tout à l'heure, après *Lohengrin* il eut l'idée d'écrire un drame sans musique. GLASENAPP, *Richard Wagner's Leben und Wirken*, t. I, p. 232.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. IV, 398.

« dans le vers, ni aliment ni raison, pour la « forme rhythmique, qui en est l'élément essen- « tiel, je lui donnai, au lieu de ce faux vête- « ment, une caractéristique harmonique, qui, par « son action marquée sur l'oreille, en fit une « expression correspondante au sentiment énoncé « dans le vers. J'augmentai l'individualité de cette « expression, par un accompagnement de plus en « plus caractéristique de l'orchestre, à qui in- « combait de donner à la mélodie ses bases har- « moniques. » Par là Wagner est arrivé à la pleine et entière originalité musicale, et, en même temps, sa mélodie a acquis un charme tout particulier. Sous ce rapport, *Lohengrin* est infiniment supérieur à ses ainés. On n'y trouve pas de réminiscences de Spontini, de Weber, ni de personne. Toutes les mélodies d'Elsa, de Lohengrin, du Graal sont neuves; et elles sont ravissantes. Enfin, l'idée de la splendeur solitaire au milieu de laquelle Wagner vivait avec Lohengrin, lui a fait découvrir des couleurs nouvelles en musique, que l'on peut comparer à celles du ciel crépusculaire. *Dans ces divines harmonies qui sont le rayonnement de l'âme même du héros, réside en vérité sa justification.*

Je voudrais finir sur ces mots, mais je ne le puis pas. Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que de ce que Wagner a mis ou pensé mettre dans *Lohengrin*. Ce qu'il y a trouvé, lui-même, n'est certes pas moins important. Il faut donc que

nous retournions encore à ses confidences, sur cet ouvrage, qui eut, du reste, une influence très grande sur son développement. Il en clôt la seconde période, et lui suggéra, comme on va voir, les idées qui firent de lui, décidement et complétement un révolutionnaire.

« Je me souviens, dit-il (1), que ce fut par l'ef-
« fort que je fis pour atteindre à la clarté, quand
« j'écrivais *Lohengrin*, que j'arrivai à saisir,
« avec une certitude de plus en plus grande,
« l'essence du cœur féminin, que j'avais à repré-
« senter dans l'aimante Elsa. L'artiste ne par-
« vient, en effet à représenter son objet d'une
« façon convaincante que lorsqu'il a pu plonger
« jusqu'au fond, avec une pleine sympathie. Dès
« le début, j'avais vu dans Elsa l'antithèse de
« Lohengrin — non pas bien entendu son an-
« tithèse absolue, mais bien plutôt sa contre-
« partie.... En un mot, Elsa m'était apparue
« comme l'antithèse de Lohengrin, qui, contenue
« dans sa nature générale d'être humain, est le
« complément nécessaire de sa nature particu-
« lière d'homme. Elle est l'être *inconscient* et
« *spontané*, et lui, l'être *conscient* et *réfléchi*.
« Mais il aspire à trouver en elle sa délivrance,
« et ce désir est en lui une nécessité *incons-*
« *ciente*. Là est le trait-d'union par lequel il se

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 368.

« sent apparenté à elle. Et, comme, ce désir (1), « je le ressentais moi-même avec mon héros, il « me donna le pouvoir d'évoquer la nature fémi- « nine. En m'efforçant de la représenter avec la « plus grande fidélité possible, j'arrivai à m'iden- « tifier avec elle, au point de m'associer à toutes « ses manifestations. Et, à la fin, quand Elsa cède « à la jalousie, je dus l'approuver d'autant plus, « que c'est par ce trait même que j'arrivai à « comprendre complètement l'essence du véritable « amour. Je souffris alors vraiment — souvent « au point de fondre en larmes — en pensant à « la nécessité tragique, qui rendait inévitable la « séparation, l'anéantissement des deux amants ! « Cette femme, qui, pour obéir à la nécessité de « l'amour, se précipite volontairement vers sa « perte, et qui, au moment où elle est toute rem- « plie de l'adoration voluptueuse que lui inspire « son amant, préfère mourir plutôt que de ne « pas le posséder tout entier ; cette femme qui, « se rencontrant avec Lohengrin, devait succom- « ber et le livrer, lui aussi, à l'anéantissement : « cette femme, qui, ne pouvant aimer qu'ainsi, « est conduite, par l'irruption que la jalousie fait « en elle, de l'adoration voluptueuse dans la vérité « de l'amour, et qui, par son sacrifice en rend « l'essence manifeste ; cette admirable femme,

(1) Wagner appelle ce désir, ein unbewusstes Bewusstsein.

« enfin, devant laquelle Lohengrin devait disparaître, parce qu'avec sa nature particulière, il « ne pouvait pas la comprendre, je l'avais découverte maintenant; et le trait perdu que je lançai « à la noble trouvaille, déjà pressentie, mais non « encore connue, c'est mon Lohengrin lui-même. « Je pouvais bien me résigner à sa perte, afin « d'arriver sûrement sur les traces du *véritable* « *féminin*, qui, après que l'*égoïsme masculin*, « même sous sa forme la plus noble, se sera « brisé, anéanti devant lui, doit m'apporter le « salut, à moi et au monde entier. Elsa, la femme « incomprise jusqu'ici et que je comprenais maintenant — Elsa, cette pure manifestation du sentiment naturel dans toute sa spontanéité, et « dans sa nécessité (1) — elle a fait de moi un « complet révolutionnaire. C'est l'esprit du peuple, après lequel, comme artiste, j'aspirais moi « aussi, pour mon salut. »

Voilà, il faut l'avouer, une tirade qui peut sembler singulière. Faut-il pourtant la rejeter sans examen. Je ne crois pas. Quand on a devant soi un homme supérieur, et c'est ici certainement le cas, il est prudent d'y regarder à deux fois avant de le condamner. Je prie donc le lecteur de vouloir bien relire, avec moi, une seconde fois, ces lignes enigmatiques.

(1) Elsa.... diese nothwendigste Wesensäusserung der reinsten sinnlichen Unwillkür.

Observons, d'abord, que Wagner semble bien près maintenant, de se ranger, lui-même, parmi les détracteurs de Lohengrin. Je ne dirai pas pourtant qu'il se contredit. Non; il a changé de point de vue, voilà tout. D'abord il a défendu son héros, en tant que celui-ci réclamait cette foi en l'impression première, qui est nécessaire pour que l'œuvre d'art soit comprise. Maintenant, il le condamne parce qu'il le considère comme l'image de l'*égoïsme masculin sous sa forme la plus noble*.

Qu'est ce donc que l'égoïsme masculin *sous sa forme la plus noble?* Wagner l'a dit lui-même, c'est l'égoïsme de l'être *réfléchi* et *conscient*. En d'autres termes, c'est l'égoïsme de l'homme, qui, étant arrivé par la *réflexion* à une supériorité quelconque, s'est fait une *conscience* particulière, du haut de laquelle il regarde avec dédain le sentiment naturel, qui est commun à tous les hommes. C'est donc l'égoïsme de l'artiste absolu, pour qui l'art est, non pas le reflet de la vie, mais un ensemble de formules, qu'il a apprises avec peine, et ne veut pas avoir apprises en vain. C'est l'égoïsme du contre-pointiste, qui, coûte que coûte, veut placer une fugue; c'est aussi l'égoïsme du compositeur d'opéra, qui, des plus beaux types humains que le génie des poètes a créés, fera des pantins, plutôt que de renoncer à composer des airs et des duos. C'est enfin l'égoïsme du penseur, philosophe ou critique, qui,

à force de raisonner est devenu incapable de sentir, et dont le cerveau est comme une mécanique qui, fonctionnant dans le vide, produit des systèmes qui n'ont pas de fondement dans la réalité. En un mot, c'est l'égoïsme de tous les ambitieux, qui, pour devenir docteurs ou maitres, ont cessé d'être complétement des hommes. Ces gens-là feront des livres et des opéras qui émerveilleront la multitude; mais leurs œuvres ne seront jamais que des apparences décevantes, que l'on peut comparer aux fantômes qu'évoquerait un magicien. En vérité, pour acquérir un pouvoir dont la source n'est pas dans la nature, comme Klingsor dans *Parsifal* ils se sont rendus volontairement impuissants. Il en est beaucoup, pour qui la flamme créatrice est à tout jamais éteinte; il en est d'autres, en qui elle est seulement somnolente. A ceux-là que faut-il pour la réveiller? Assurément, une femme. Et cette femme, dit Wagner, c'est le peuple.

Il faut avouer que de prime abord la métaphore est choquante. La femme éveille en nous les idées les plus gracieuses et les plus douces; d'elle au peuple il semble y avoir une chute et une chute très lourde. Mais, si l'on va au fond de la pensée de Wagner, elle s'explique fort bien. D'abord il faut enlever au mot peuple toute idée démagogique et déplaisante. Le peuple, c'est la réunion des *pauvres d'esprit* de l'Evangile, des gens naïfs, qui, sentant ingénument, se donnent, comme la femme,

corps et âme à l'objet aimé, et veulent, comme elle, le posséder complètement. Dans le peuple comme dans la femme, la sensibilité domine absolument l'intelligence. Or, suivant Wagner, la sensibilité, c'est la faculté humaine par excellence. C'est par elle que nous sommes mis en communication avec la nature ; par elle, nous recevons comme Antée une force invincible. Au point de vue artistique, la sensibilité c'est l'onde limpide, qui, lorsqu'elle n'est pas troublée par le raisonnement, reflète le monde dans toute sa vérité et dans toute sa beauté ; bien plus c'est l'organisme vivant, qui, transformant toutes choses en sensations et en images aisément saisissables, fait des miracles comparables à ceux que notre œil opère, lorsque, dans un miroir aussi petit que celui qu'il possède, il fait entrer le plus vaste des panoramas. Tels sont le mythe et la légende, dont, par un travail aussi inconscient que celui qu'exécute notre rétine, le peuple a fait un tableau condensé du monde et de la vie humaine. Eh bien, comme le peintre représente non les choses en elles-mêmes, mais l'image qu'a déjà composée l'organe de la vue, de même le poète doit prendre pour matière, non la réalité même, mais la légende. C'est donc au peuple qu'il appartient de donner à l'artiste, la substance que celui-ci fécondera. C'est aussi le peuple, qui lui apprendra à aimer, à s'oublier lui-même dans un objet, et ainsi, le délivrera de son égoïsme et de ses formules, qui empêchent

la vie de fleurir en lui. Enfin le peuple pourra seul comprendre l'artiste, puisque lui seul s'abandonne à ses impressions : il lui donnera donc le foyer où son génie pourra s'épanouir et où ses œuvres vivront. Vous le voyez donc, tout ce qu'une femme peut être pour un homme, le peuple le sera pour l'artiste.

Telle est au fond, je crois, la pensée de Wagner. C'est bien de la philosophie, direz-vous, et bien du symbolisme, à propos d'une simple pièce de théâtre. Cette observation mérite d'être faite. Il y a là, en effet, un trait essentiel qui devait être la marque caractéristique du premier poëte, dont le point de départ serait la musique. Pour bien comprendre ceci, il suffit de comparer au musicien, le peintre, qui en est l'extrême opposé. Celui-ci ne voit que le dehors des choses, lui, n'en perçoit que le dedans. Le peintre a pour modèle immédiat un individu ; ce n'est qu'avec effort, et, probablement, par des procédés arbitraires, qu'il peut essayer d'atteindre au type général. Au contraire, le musicien y arrive du premier coup, et même il ne reproduit guère que cela. Ce qu'il saisit en effet, c'est la vie, sans ses formes particulières, c'est cette *volonté* que ne motive ni ne conduit la réflexion, et, qui, suivant Schopenhauer, est l'âme du monde. On voit par là, à quelle hauteur peut s'élever le drame, porté sur les ailes de la musique, et quels vastes horizons lui sont ouverts. Grâce à elle, ce

ne sera plus le sort de quelques individus, qui s'y dénouera, mais celui de l'humanité toute entière. Pourtant, toute chose a son revers. En se dilatant de la sorte, le drame se refroidira d'autant. Au lieu d'hommes caractéristiques et bien frappés, à l'œil noir et luisant, nous aurons devant nous de colossales statues, aux contours généraux, au regard indéfini, qui ne pourront nous inspirer cet intérêt poignant que nous ressentons pour des êtres comme nous. Enfin l'œuvre d'art aura deux significations. L'une immédiate et bornée : celle de la fable en elle-même ; l'autre, la vraie, d'une portée vaste et profonde, dont la clé sera dans la musique. Cette dernière signification surgira-t-elle spontanément, dans l'intelligence fécondée par la sensibilité émue ? Le peuple, à qui Wagner prétend s'adresser, la comprendra-t-il ? En tous cas, si c'est un tort de faire des œuvres symboliques, c'est un tort qu'ont eu Dante et Gœthe. J'ajouterai qu'ils n'avaient pas, comme Wagner, la musique, pour justifier une semblable conception poétique.

QUATRIÈME PARTIE

TENTATIVE DE RÉFORME DU THÉÂTRE

FORMATION DU DRAME MUSICAL

ÉMANCIPATION DU GÉNIE

I.

DERNIÈRE CRISE
PROJET DE RÉFORME DU THÉÂTRE

Rencontre avec Spohr — Reprise de *Tannhæuser* — Représentation d'*Iphigénie en Aulide* — Modifications que Wagner apporte à cet opéra : il en modernise l'instrumentation. Exigences de l'art dramatique. Wagner change simultanément la conclusion d'*Iphigénie en Aulide* et celle de *Tannhæuser*. Faut-il le blâmer ? — Il voudrait être tout à son *Lohengrin* — Besoin d'argent — *Rienzi* à Berlin. Une parole malheureuse. Insuccès — Mort de la mère de Wagner — *Dernière crise*. Wagner se convainc de la nécessité d'une réforme du théâtre — Les théâtres modernes — Leurs défauts. Les princes ont cherché vainement à y remédier. Il faut une régénération sociale — La révolution de 1848 — Wagner croit l'heure venue — Son projet de réforme du théâtre.

Wagner commença à esquisser la musique de *Lohengrin*, en 1846, pendant ses vacances d'été, mais il n'en put ensuite poursuivre la composition qu'à bâtons rompus au milieu de travaux et d'émotions diverses.

D'abord il alla à Leipzig où il fit une rencon-

tre encourageante : celle du vieux Spohr, l'auteur de *Faust* et de *Jessonda*. On se souvient combien celui-ci avait admiré le *Vaisseau Fantôme* ; *Tannhæuser* n'avait pas refroidi son enthousiasme. Avec une perspicacité et une générosité, qui en font une exception parmi les maîtres de son temps, il avait reconnu et il proclamait bien haut que Wagner était le plus grand musicien de l'époque. On peut se figurer tout le bien que fit à celui-ci la vue d'un artiste qui avait de lui une opinion aussi favorable. Ces bonnes dispositions furent encore augmentées à son retour à Dresde : *Tannhæuser* fut repris et reçut un accueil beaucoup meilleur que la première fois. Le public se montra même par moments, si chaleureux que Wagner se confirma dans la pensée que, sans la critique, il parviendrait certainement à faire adopter son point de vue aux gens naïfs. Ce fut sous ces bonnes impressions qu'il entreprit la rédaction définitive de *Lohengrin*. Il commença par le troisième acte, attiré d'abord, probablement, par le grand récit du Graal, comme, avant d'écrire le *Vaisseau Fantôme*, il l'avait été par la *ballade* de Senta.

Ce travail fut vite interrompu ; la direction de l'Opéra de Dresde ayant décidé de monter *Iphigénie en Aulide*, Wagner oublia complètement son *Lohengrin* pour ne plus songer qu'à préparer une représentation modèle du chef-d'œuvre de Gluck.

Lorsque Spontini était venu diriger à Dresde les études de la *Vestale*, il avait dit à Wagner : « J'ai entendu dans votre *Rienzi* un instrument que vous appelez basse-tuba ; je ne veux pas le bannir de l'orchestre : faites-m'en une partie pour la *Vestale*. » Wagner pensa qu'il devait agir pour Gluck, comme Spontini l'avait prié d'agir pour lui-même, et mettre l'orchestration d'*Iphigénie* en état de produire aujourd'hui, l'effet qu'elle produisait à l'époque où l'on ne connaissait d'autres instruments que ceux qui s'y trouvent. Ce travail, il le fit de la façon la plus consciencieuse. Se méfiant de la partition de Berlin qui avait été retouchée par Spontini, il fit venir une copie de la première édition parisienne. Sûr d'avoir sous les yeux un texte authentique, il s'efforça de se pénétrer de la pensée du maître, au point de n'apporter à son instrumentation d'autres modifications que celles qu'il eût effectuées lui-même s'il avait eu à sa disposition un orchestre moderne. Ceci achevé, Wagner passa à la révision complète du texte allemand qui était détestable. Mais ce n'est pas tout ; par le double travail qu'il venait de faire, il s'était identifié si complétement avec Gluck qu'il ne put résister à la tentation d'apporter à la conclusion de son opéra la même modification qu'il venait de se décider à faire subir à celle de *Tannhæuser*.

Ce qui distingue l'art dramatique de tous les

autres, c'est qu'il permet seul de réaliser complètement une idée. Quand vous lisez un roman il faut que vous imaginiez les scènes qui n'y sont que décrites; quand vous regardez un tableau vous devez vous figurer le mouvement des personnages; enfin, si une symphonie exprime des émotions, elle ne peut qu'en suggérer les motifs. Ainsi donc, seul parmi les artistes, le poète dramatique peut faire apparaître ses conceptions, palpables et vivantes devant nos yeux. C'est là un privilège très grand, mais dont il doit savoir user. Il faut que jamais il ne se borne à de simples indications: il doit rendre *sensible* tout ce qui est important dans son œuvre.

En 1846, Wagner n'était pas encore arrivé au moment où ses idées sur le drame, prirent une forme théorique, mais, d'instinct, il avait senti l'insuffisance de la conclusion de *Tannhæuser*, et s'était décidé à faire apparaître, sur la scène, Vénus et le convoi funèbre d'Elisabeth. Ne fallait-il pas traiter Gluck aussi bien que lui-même, et faire intervenir aussi Diane elle-même, au lieu de laisser Calchas annoncer simplement qu'à des signes certains il voit que la déesse apaisée ne demande plus le sacrifice? Mais l'apparition de Diane n'est pas la seule modification que Wagner apporta à la conclusion d'*Iphigénie en Aulide*. Dans cette pièce, Gluck, s'écartant de la version du tragique grec, à laquelle il devait revenir quand il composa *Iphigénie en Tauride*, marie l'héroïne

avec Achille. Ce dénouement présentait pour lui un double avantage. D'abord il était conforme à celui de Racine, qui, au XVIIIe siècle, devait sembler à Paris plus satisfaisant que celui d'Euripide. Enfin il permettait de respecter la convention, qui voulait alors qu'un opéra se terminât gaiment, par des chœurs et des danses. Mais au XIXe siècle, et notamment en Allemagne, la situation était renversée. A Dresde la tragédie qui faisait autorité était naturellement celle de Gœthe, dont la donnée repose sur l'enlèvement d'Iphigénie par la déesse. De plus, comme il ne parait plus nécessaire aujourd'hui qu'un opéra se termine par des danses, celles-ci ne peuvent qu'affaiblir l'effet produit par une scène aussi tragique que celle où Iphigénie est sur le point d'être égorgée. Mettant Gluck d'accord avec lui-même, Wagner fit donc enlever par Diane la jeune fille, et termina rapidement l'opéra, par le chant de guerre des Grecs, qui s'empressent de profiter du vent, devenu favorable, pour cingler vers Troie. En principe je crois que nul n'a le droit de retoucher, couper ou remanier une œuvre dont il n'est pas l'auteur. Mais l'homme n'est pas un automate : un principe étant donné, il ne convient pas de l'appliquer avec une rigueur mécanique. Je ne puis donc condamner les efforts que Wagner a fait pour rajeunir un chef-d'œuvre, comme je condamnerais la même tentative si elle était entreprise par un homme qui n'eût pas la com-

pétence de l'auteur de *Tannhæuser* sous le double rapport de la poésie et de la musique. Enfin quand je vois Wagner abandonner la composition d'un ouvrage qui le passionnait pour se consacrer entièrement à un travail qui n'a d'autre but que celui de glorifier un de ses devanciers, il me semble qu'il y a là un acte d'abnégation auquel il est impossible de ne pas rendre hommage.

Du reste la peine que Wagner avait prise ne fut pas perdue. *Iphigénie en Aulide* excita à Dresde le plus grand enthousiasme. Quelques mois après, *Tannhæuser* revint en scène avec sa conclusion nouvelle. La critique trouva que l'ouvrage n'était aucunement amélioré. Mais le public parut d'un autre avis. L'accueil qu'il fit à *Tannhæuser*, fut encore plus bienveillant qu'à la précédente reprise. Ce n'était pas encore le succès, mais c'était une preuve pour Wagner, que ses œuvres même les plus personnelles feraient la conquête du public, si elles lui étaient présentées de telle façon que, dès le début de la représentation, il se trouvât placé au point de vue convenable. Comment en arriver là? Voilà ce dont Wagner n'avait alors nul souci, car son *Lohengrin* le fascinait à tel point, que, indifférent au succès, il ne désirait que le recueillement nécessaire pour être tout à son œuvre. Mais des circonstances douloureuses ne tardèrent pas à le ramener sur le terrain brûlant de la réalité.

Comme on le sait, Wagner était marié : il fallait qu'il songeât à sa femme. De plus sa mère étant gravement malade, il voulut probablement l'assister. Il sentit un besoin d'argent pressant, et avant d'avoir complètement terminé *Lohengrin*, il dut chercher à s'en procurer. Il se mit alors en campagne pour faire représenter à Berlin *Rienzi*, qu'on n'y connaissait pas encore. Il ne faisait plus cas de cet ouvrage, mais il le croyait propre à faire de belles recettes et c'était tout ce qu'il voulait. Pour atteindre au but il se résigna aux démarches les plus humiliantes. Il flatta une quantité de gens qui pouvaient avoir quelque influence sur le succès de son ouvrage, bien qu'il les méprisât du fond de son cœur. Il fit le bon apôtre près des amateurs bien pensants, qui voyaient en lui un révolutionnaire dangereux, un Marat de la musique, qu'il ne fallait encourager d'aucune façon. Mais le pire c'est que toutes ces démarches, il les faisait maladroitement. Nul n'est gauche comme l'artiste, l'artiste véritable, quand il veut se conduire en *politique*. Malgré tous les efforts que faisait Wagner pour cacher son sentiment intime, il n'y pouvait parvenir : celui-ci se faisait jour de lui-même. Ainsi à la répétition générale de *Rienzi*, il eut la maladresse insigne de prier les exécutants d'excuser le déploiement de force trop continu, que cet ouvrage réclamait d'eux. « C'était là, dit-il, un défaut qu'on pardonnerait, il l'espérait,

dans une œuvre de jeunesse. » Naturellement le lendemain, au début de la représentation, on répétait, dans la salle, que *Rienzi* était un ouvrage complètement manqué, de l'*aveu même de son auteur*. Qu'on juge si le public fut indigné contre ce Saxon, qui osait lui présenter un opéra, dont il ne faisait pas cas lui-même! Il voulut lui montrer qu'aussi bien que lui, le public de Berlin savait reconnaître ce qui est mauvais! *Rienzi* tomba.

Ce fut un coup terrible pour le pauvre Wagner. Après s'être abaissé, humilié, après avoir renié son idéal, il eut fallu, pour le relever à ses propres yeux, les chaudes et unanimes acclamations du public. Celles-ci manquant, il se trouva livré au remords et à la honte d'avoir failli à sa haute mission, sans avoir même pu atteindre le résultat immédiat et médiocre qu'il avait poursuivi. Peu de temps après, sa mère mourut. Il eut envie de se suicider; mais une chose le retint: son art, son art qui n'était réellement pas pour lui, un moyen d'arriver à la fortune et à la gloire, mais le langage, avec lequel il pouvait satisfaire à ce besoin d'épanchement, qui est la passion dominante de l'artiste.

Ce fut alors qu'il sentit clairement, pour la première fois, la nécessité de se créer un organe, qui lui permît de communiquer le fond de son âme, à ceux qui pouvaient le comprendre. Cet organe c'était le théâtre, celui-ci, pouvant seul transfor-

mer l'idée du poëte en fait directement sensible, lui apparaissait de plus en plus comme un intermédiaire indispensable pour donner à l'œuvre d'art sa forme propre. Or l'expérience lui avait montré que les habitudes qui dominent le théâtre moderne, y rendaient impossible l'intelligence de ses œuvres. Il importait donc avant tout qu'il fît prévaloir, en quelque lieu, et de préférence à Dresde où il était établi, les principes sur lesquels, les représentations théâtrales devaient, suivant lui, être fondées.

On se souvient que lorsqu'on lui avait offert la place de chef-d'orchestre du théâtre de Dresde, il avait senti pour cette position une répugnance instinctive, dont il ne s'expliquait pas alors clairement les motifs. Il les comprenait maintenant. Après avoir rempli cette fonction pendant cinq années, il savait ce que sont nos théâtres. Ce sont des établissements, dit-il (1), qui en général n'ont d'autre but que de pourvoir à des représentations quotidiennes. Celles-ci sont commandées par l'esprit de spéculation. Le public ne les désire jamais ardemment (2), il les accepte, poussé par

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 373.

(2) Il faut noter qu'en s'exprimant ainsi Wagner pensait aux théâtres de l'Allemagne. Qu'eut-il dit dans les pays où l'on fait des visites dans les loges, non-seulement pendant les entractes, *mais pendant toute la représentation !* Je conçois très bien, que, comme salon, on préfère un

l'ennui dont il est accablé dans nos villes. C'est un divertissement, un passe-temps, qui pourra faire diversion à la partie de cartes habituelle, et en renouveler l'attrait pour le jour suivant.

Tout ce qui a été tenté jusqu'ici pour donner au théâtre une destination vraiment artistique a toujours échoué. Les pièces qui peuvent y réussir ne diffèrent les unes des autres que dans la mesure du goût des différentes classes qui composent le public. La populace aime les grosses farces et les grands coups de théâtre ; la bourgeoisie veut des pièces de famille toutes morales et toutes sucrées ; enfin les hautes classes, qui sont blasées, ont besoin de mets recherchés qu'assaisonne un peu de prétention esthétique. De là trois genres qui imposent au poète comme au musicien des limites précises. Si le malheureux a ses idées à lui, on sait ce qui l'attend : c'est

théâtre à la pièce carrée qu'on a chez soi. Avec ses loges étagées, il ressemble à un écrin, à une jardinière dont les femmes aux yeux étincelants et aux épaules fraîches, sont les fleurs enivrantes et les pierres précieuses. Mais cela ne serait-il pas plus joli encore, si complétant le cercle enchanteur, on supprimait la scène? Ou bien, si l'on veut quelque chose pour animer la conversation et en combler les vides, qu'on fasse venir un orchestre de danse, ou représenter des tableaux vivants?... Mais à côté de Vénus, Apollon doit avoir sa place. Adorons la beauté de la femme, mais sachons aussi apprécier le génie de l'homme.

une ironie propre au public de nos théâtres, l'ironie de l'ennui. Du moins, il en est ainsi, jusqu'à ce que le pauvre auteur étant mort, son œuvre soit accueillie à titre d'antiquité (1).

Voilà pour les théâtres en général ; maintenant ce qui distingue les grands théâtres c'est qu'ils n'ont pas seulement affaire à l'une des classes précitées, mais à toutes les trois. Le directeur de ces établissements, dont la tâche est avant tout de remplir sa caisse, doit la plupart du temps se contenter de satisfaire alternativement le public du paradis, celui des fauteuils et celui des loges. En ce cas il doit tenir bien compte du jour de la semaine où chacun des trois publics va de préférence au théâtre. Mais pour lui le rêve, l'idéal, c'est de mettre la main sur un ouvrage qui puisse satisfaire à la fois tout le monde : alors il fait salle comble et pleine recette. Telle est la *raison suffisante*, comme dirait Pangloss du mélimélo plus ou moins musical et dramatique qu'on appelle le grand-opéra moderne : il venait d'être confectionné, quand Wagner commença sa carrière, et Meyerbeer en est incontestablement le héros.

Toutes les tentatives des princes éclairés pour remédier au mal, ont pu seulement montrer que, dans les conditions actuelles, il était incurable.

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 374.

Après avoir proclamé que le théâtre doit avoir pour seul but, l'ennoblissement du goût et des mœurs, l'empereur d'Autriche Joseph II voulut appliquer cette belle maxime; d'autres princes l'ont imité: tous leurs efforts sont restés vains. Cela se conçoit aisément, les cours ne pouvaient agir sur le théâtre que suivant leur propre esprit. D'abord la direction en fut confiée, non à un homme compétent, mais à un personnage qu'on voulait favoriser. En Allemagne, on nomma Intendant des théâtres, un baron quelconque à qui l'on désirait assurer une place. Enfin les théâtres royaux durent se distinguer par ce luxe et ce faste extérieurs, sans lesquels une cour ne serait pas une cour. Ceci se paie. De là une nécessité pour les théâtres royaux d'en revenir à la spéculation sur le goût du public. Des représentations vides au fond mais brillantes au dehors, et qui pussent à la fois flatter les princes et attirer les moucherons, je veux dire le public : tel fut le résultat final de la sollicitude des princes pour le théâtre. En somme aucun avantage réel n'avait été obtenu. Tout autant que par le passé, on spéculait sur le goût du public, et par conséquent, on le flattait, on le corrompait de plus en plus au lieu de l'ennoblir. Sur le vulgaire établissement industriel, un pompeux manteau de cour avait été jeté : voilà tout.

Qu'on ne récuse pas le témoignage de Wagner. Ce n'était pas du fond d'un cabinet d'étude, par

des raisonnements abstraits qu'il était arrivé à ces conclusions. Elles avaient jailli pour lui de l'expérience, de l'expérience faite dans les conditions les plus favorables. Il avait débuté à Dresde par un coup d'éclat qui d'emblée lui avait valu la faveur du public et la bienveillance de la direction du théâtre. Mais quand il avait voulu mettre à profit ces bonnes dispositions pour faire de l'opéra, au lieu d'une vanité fastueuse, un véritable drame commandé par une pensée élevé, il avait vu le vide se faire autour de lui. Ne pouvant donc trouver aucun remède à un semblable état de choses, il en vint naturellement à penser que la situation déplorable du théâtre n'est pas un fait isolé, qu'elle se relie à l'ensemble de notre état social et politique. Sur tout notre monde moderne, il lui sembla alors que pesait quelque chose d'analogue à la mélodie d'opéra : une forme d'apparence régulière, élégante même au dehors, mais en réalité conventionnelle et faussse, une gaine en un mot, qui empêche la noble plante humaine de pousser librement, et de s'épanouir sous le ciel bleu en rameaux verts et forts.

Il n'avait eu qu'à écouter la voix de la nature, il n'avait eu qu'à laisser les héros de ses drames s'exprimer et se mouvoir librement, pour que, tout l'appareil de l'opéra craquant et tombant, des formes nouvelles surgissent, qui sont l'expression même de l'âme humaine. Quand la révolution de 1848 éclata, il crut que c'était

l'impulsion même à laquelle il avait obéi, qui, se faisant jour au sein de la société, allait lui faire subir la même transformation que, par son intermédiaire, elle avait déjà accomplie dans l'Opéra. Redevenu révolutionnaire, comme en 1830, dans toute l'extension du terme, il salua donc avec joie le mouvement qui après avoir renversé en France une monarchie, s'était étendu en Allemagne, et avait porté au pouvoir à Dresde un ministère libéral.

Tout au moins la révolution lui fournit l'occasion de développer ses idées sur le théâtre. Les réformes étaient à l'ordre du jour. La chambre, examinait la liste civile pour la réduire au strict nécessaire, et il était question de supprimer la subvention du théâtre-royal que le parti radical considérait comme un objet de luxe. Le seul rôle que Wagner put jouer alors, était celui d'arbitre des partis. Il fallait qu'il dit, aux uns: « laissez au théâtre la subvention qui, en l'affranchissant de la nécessité de spéculer sur le goût public, peut seule lui permettre de l'ennoblir ; » et aux autres « réformez votre théâtre de fond en comble, et d'un objet de luxe faites-en un véritable institut national. » Cela était beau, assurément, mais, comme on dit vulgairement, c'était se mettre entre la chèvre et le chou. Wagner ne sentit pas cela : bien intentionné, comme il l'était, il devait s'illusionner sur les hommes; il crut que ce pilot de départ était excellent sous

tous les rapports, et, vite, il fit tout un plan de réorganisation du théâtre, qu'il se hâta d'aller porter au ministre de l'Intérieur M. Martin Oberlænder, persuadé que celui-ci serait heureux de l'opposer à la proposition des radicaux.

Pour Wagner il s'agissait de mettre le théâtre en position de commander au goût public au lieu de lui obéir. Afin d'atteindre à ce résultat il fallait un point d'appui. Où le trouver?

Matériellement, ce point d'appui était tout trouvé: c'était la subvention, qui met le théâtre en état de ne pas dependre exclusivement de la recette. Wagner proposait d'en faire bénéficier toute la Saxe, en attribuant au théâtre de Leipzig un quart de la subvention allouée jusqu'ici à celui de la capitale, et en faisant donner des représentations dans les autres villes de province, par les élèves du grand théâtre.

Mais là n'était pas la difficulté. Ce qui avait manqué jusqu'ici, c'est la direction intellectuelle qui pût faire du théâtre, un institut vraiment artistique. Suivant Wagner, une telle direction, le théâtre ne peut la trouver qu'en lui-même. Pour se convaincre qu'une aspiration elevée réside en lui, il suffit de remonter à son origine. Tout le monde sait que la tragédie antique est sortie du culte grec. Au Moyen-Age, les cérémonies catholiques avaient donné naissance aux mystères, qui, sans aucun doute, eussent été le

point de départ du drame moderne, si des influences étrangères n'eussent empêché la société chrétienne d'atteindre, comme sa devancière, jusqu'au terme de son développement. Pour que l'idée élevée, qui est l'âme même du théâtre, se manifeste de nouveau, ne suffit-il donc pas de lui rendre une existence indépendante?

Le théâtre vit par deux classes d'artistes : les acteurs et chanteurs qui en forment le personnel *directement actif*; puis les poètes et musiciens dramatiques qui en sont les membres *indirectement actifs*. Wagner propose d'appliquer les principes du régime représentatif à cette petite république artistique. Tous les membres qui la composent (1), réunis en assemblée plénière nomment, à la majorité des voix, le directeur du théâtre, dont le pouvoir est aussi limité que celui d'un souverain constitutionnel. Il doit se conformer aux décisions d'une sorte de parlement composé d'un nombre égal de membres *directement* (2) et *indirectement* (3) *actifs* élus chacun par leur groupe respectif. Notamment, ce *parle-*

(1) Pour donner une base plus large à la Société des auteurs et musiciens dramatiques, Wagner propose qu'ils s'adjoignent quelques écrivains et musiciens non dramatiques.

(2) Les comédiens et chanteurs.

(3) Les poètes et musiciens dramatiques.

ment juge si les œuvres présentées au théâtre, doivent être acceptées ou refusées (1).

Comme on voit, la place qui est faite, dans ce projet, aux comédiens et chanteurs est presque (2) égale à celle qui est attribuée aux poëtes et aux musiciens. Il importe de les en rendre dignes. A cet effet, Wagner propose d'adjoindre au théâtre un Conservatoire, où les jeunes gens qui se destinent à la scène apprendront, non-seulement leur art, mais aussi tout ce qui peut faire d'eux des gens cultivés et de véritables artistes. Avec ces élèves seront formées les troupes qui, sous la direction centrale, donneront des représentations en province. Par là on sera débarrassé des compagnies nomades qui contribuent si fortement à avilir le théâtre, et en même temps les jeunes comédiens apprendront la pratique de leur art, et compléteront ainsi leur éducation. Enfin grâce à cette école, le théâtre sera un organisme vivant, capable de s'alimenter soi-même.

Le théâtre comprend la comédie et l'opéra. Il se relie donc à l'Institut musical, qui, sous cer-

(1) Quand il s'agit de juger si un opéra a droit à la représentation, les musiciens du *parlement* du théâtre peuvent réclamer que celui-ci s'adjoigne le *parlement* de l'Institut musical dont je parlerai tout à l'heure.

(2) Je dis presque parce qu'étant moins nombreux que les poëtes et auteurs dramatiques, ceux-ci peuvent imposer le directeur de leur choix.

tains rapports, en dépend. Celui-ci fournit en effet à l'Opéra son orchestre et ses chœurs. Mais, comme, d'autre part, il donne des concerts et pourvoit au service de la chapelle royale, il a son existence distincte. L'organisation que Wagner propose de lui appliquer est la même que celle du théâtre. Comme celui-ci, il est administré par un directeur et une assemblée, élus par le suffrage universel des musiciens exécutants qui y sont employés, et de tous les compositeurs du royaume.

Telle est l'économie générale du projet de Wagner. Relevons encore çà et là quelques traits saillants. Les représentations du théâtre devront toutes être également soignées, car l'esprit de spéculation, et l'idée que le médiocre peut suffire, ne doivent se glisser sous aucune forme, dans l'institut. Pour pouvoir atteindre à ce résultat, et aussi, pour que le public cesse de venir au théâtre par routine, les représentations n'auront plus lieu tous les soirs : elles seront réduites au nombre de quatre ou cinq par semaine. — La vraie musique catholique est la musique chorale, qui est arrivée à son apogée avec Palestrina. Depuis que l'orchestre a été introduit dans l'église, on a composé des messes, qui sont des chefs-d'œuvre musicaux, mais non pas religieux. Leur place est dans les concerts. Il importe donc de bannir l'orchestre de la chapelle royale. Non-seulement par là, le culte retrouvera sa pureté, mais on

provoquera une floraison nouvelle d'un art admirable, qui est aujourd'hui malheureusement éteint. — Notons pour finir un dernier trait, qui donne le fond de la pensée de Wagner: le ministre dont il veut faire dépendre le théâtre, c'est le ministre des cultes. Pour lui, en effet, le théâtre est une annexe de l'église. Il doit même être digne d'en tenir lieu pour tous ceux, qui, de fait, n'appartiennent à aucune communion religieuse.

Ce projet de réorganisation du théâtre est long et peu amusant à lire. Wagner s'excuse de l'avoir introduit dans le recueil de ses écrits, en disant qu'il a voulu montrer, en produisant ce document, qu'un poëte pouvait avoir le souci et le sentiment des choses pratiques. Pour moi, si j'en ai relevé les dispositions essentielles, c'est qu'il s'y trouve des idées dont je voudrais que nous fissions notre profit.

Laissons de côté, si vous voulez, la pensée de confier la direction supérieure des théâtres au ministère des cultes. Certes, il ne manque pas d'esprits en France, qui, ayant perdu toute foi positive, n'en voient pas pour cela avec plus de plaisir le matérialisme le plus grossier envahir notre société, et cherchent anxieusement par quels moyens on pourrait conserver au moins le principe bienfaisant qui se trouve au sein de toute religion. Evidemment le théâtre bien compris pourrait seul remplir cette haute mission: par la réalité qu'il donne aux conceptions les plus

abstraites, il peut faire prévaloir jusque dans les basses classes une idée élevée de la vie. En idéalisant la douleur, il peut aider à la supporter, en poétisant ce qu'il y a de tragique dans la destinée humaine, en en montrant la nécessité, il peut rendre la résignation plus facile. Mais avant que le théâtre devienne réellement un institut religieux, tant de réformes sont à faire, que j'abandonnerais volontiers ce côté de la question aux rieurs, pourvu qu'ils voulussent bien prendre en considération ce qu'il y a d'immédiatement applicable dans le projet de Wagner.

D'abord je voudrais qu'on m'accorde, que, si l'argent des contribuables est très bien employé, quand on s'en sert pour favoriser l'essor du génie national, il l'est fort mal, quand on le dépense pour subventionner un grand établissement, qui n'est, en somme, qu'un salon *à musique* pour la société élégante, et une curiosité de mauvais aloi pour les étrangers et les provinciaux qui viennent à Paris. Il importe donc de laisser aux gens riches qui se plaisent à l'Opéra, le soin de subventionner eux-mêmes ce grand endroit, et de réserver les deniers de l'Etat pour un théâtre, qui, étant assez modeste comme bâtiment pour n'être qu'un cadre, sera tenu de représenter dignement les opéras de Gluck, de Spontini (1), de

(1) On dit qu'il n'y a plus de chanteurs pour interpré-

Berlioz, de Wagner et de tous les compositeurs modernes qui, marchant sur la trace de ces maîtres, ont en vue l'art et non le succès. Un tel théâtre rendrait un double service. Il ferait connaître les chefs-d'œuvre du drame lyrique, qui sont aujourd'hui complétement ignorés; et sans aucun doute, il ferait surgir des œuvres dignes de prendre place à côté de ceux-ci. Pour pouvoir se produire, nos musiciens sont obligés, actuellement, de composer de la musique de concert (1), ou des opéras avec airs, duos, etc.: ce sont là deux genres épuisés dans lesquels le génie lui-même ne peut que se dépenser en pure perte. Donnez à nos compositeurs un théâtre qui représenterait *même* les œuvres supérieures, et vous verrez qu'ils en feront. — Un théâtre; est-ce tout ce qu'il faudrait?... Non; pour arriver à écrire de véritables drames musicaux, il faudrait aussi à nos musiciens, le concours des poëtes. Il est donc encore un point du projet de Wagner, que

ter les œuvres de ces grands maîtres. Soyez sans crainte. Donnez-les, ces chefs-d'œuvre de l'ancienne tragédie lyrique, et vous verrez que les artistes pour les chanter surgiront d'eux-mêmes.

(1) Au temps où la symphonie était dans sa pleine floraison, il n'y avait pas, à Paris, de concerts. Aujourd'hui qu'au sein même de la symphonie se manifestent des tendances dramatiques, nous n'avons pas de théâtre pour le drame musical.

je voudrais bien voir retenir : c'est celui qui soumet l'admission d'un opéra, à la décision d'un jury composé de musiciens et de *poètes*. Que ces derniers puissent barrer impitoyablement le chemin à toute œuvre, qui, sous le rapport de la *forme dramatique*, n'est pas complètement satisfaisante ; qu'ils obligent nos compositeurs à sortir de l'ornière de l'opéra, pour s'abandonner au courant même de la vie : ils leur auront rendu le plus grand service qu'on puisse rendre à un artiste. Beaucoup d'entre eux, qui ne se croyaient que du talent, seront émerveillés de se découvrir du génie !

Voilà, j'en ai la conviction profonde, des conseils excellents. C'est une raison pour qu'on n'en tienne aucun compte. Je n'aurai pas, du reste, le droit de m'en plaindre, car c'est là exactement le sort qu'eut à Dresde, en 1848, le projet de Wagner.

II.

DERNIER CONFLIT — FORMATION DE L'IDÉAL

Dernier conflit entre le drame historique et le drame légendaire. Cette fois il s'agit en même temps de décider entre le drame récité et le drame musical — L'homme dans le mythe : Siegfried. L'homme dans l'histoire : Frédéric Barberousse — Raison pour laquelle Wagner donne d'abord au dernier la préférence — Raison pour laquelle il l'abandonne — *La véritable matière de l'œuvre d'art, c'est le mythe ;* sa forme est le *drame musical* — Influence réciproque qu'exercèrent l'une sur l'autre les facultés poétiques et musicales de Wagner — D'abord la musique devient sa *langue maternelle* — Ensuite il tend à déterminer de plus en plus ce qu'elle exprime — Ainsi, il arrive jusqu'au point où, la parole seule suffisant, il devrait renoncer complètement à la musique — Il s'aperçoit qu'en ce cas il devrait aussi subordonner à la spéculation politique ses facultés de poète. En même temps il croit découvrir, dans la réalité même, que la vie historico-politique est en opposition avec celle qui découle de la nature humaine — Ces trois faits le rendent conscient de l'idéal qu'il avait poursuivi jusque-là, poussé par une nécessité inconsciente.

Cette tentative de réforme du théâtre n'absorbait pas complètement le temps et l'esprit de

Wagner. *Lohengrin* étant achevé, il voulut entreprendre une œuvre nouvelle. Mais deux sujets de nature toute différente se disputaient sa pensée. C'étaient Frédéric Barberousse, le grand empereur, et Siegfried, le héros du mythe des Nibelungen. Ainsi, encore une fois, il se trouvait placé entre l'histoire et la légende. Ce n'était pas en vain pourtant que Tannhæuser avait triomphé de Manfred. Aux yeux de Wagner l'opéra historique était condamné; il s'agissait maintenant de prononcer entre le drame musical et le drame récité.

Ce dernier conflit a une importance capitale dans le développement du maître, car il l'a conduit, non-seulement à la pleine connaissance du but vers lequel jusque-là il avait tendu inconsciemment, mais aussi à des conclusions absolues et fort nouvelles sur l'art en général. Il faut donc que nous en fassions un exposé complet et détaillé. L'argument n'est pas de ceux qui se prêtent à être traités d'une façon légère. Mais il nous paraît impossible que le lecteur ne sente pas comme nous qu'un tableau général du développement artistique de Wagner est la conclusion nécessaire de ce volume. Nous espérons donc, toute rude et tout escarpée que la route puisse lui sembler, qu'il nous suivra jusqu'au bout. Du reste nous n'allons faire que traduire ou résumer Wagner lui-même.

Depuis la crise d'isolement qu'il avait traversée à Paris, il était sous l'empire d'une idée fixe. Il

aspirait à trouver la *patrie*, c'est-à-dire le lieu où, sans renoncer à sa véritable nature, il pût être aimé et compris. — Tel est le désir qui, tous les sept ans, ramenait le *Hollandais* au rivage, puis qui attira Tannhæuser vers les sphères ethérées et Lohengrin sur la terre. — Désespérant du présent, Wagner s'était tourné vers l'avenir; et, pour voir si dans le passé on pourrait trouver les bases d'un état social tel qu'il le rêvait, il s'était plongé dans l'étude de l'antiquité allemande. Il s'était mis à lire les plus vieilles légendes, et ainsi il était parvenu pas à pas jusqu'aux époques primitives. « Alors, dit-il (1), à mon grand ra-« vissement, je vis se dresser devant moi, l'homme « juvénilement beau dans toute la luxuriante « fraicheur de sa force. » Mais pour cela, il avait fallu que, passant à travers les poëmes du moyen-âge, il arrivât au mythe primordial de la race germanique. Ce fut seulement lorsqu'il eut rejeté, l'un après l'autre, « tous les vêtements dont le « bel être humain avait été recouvert et par les-« quels il est défiguré, » que Wagner put contempler celui-ci dans toute sa chaste beauté. Alors, il avait eu devant les yeux, « non plus la « figure historique dans laquelle ce qu'il y a de « plus intéressant, c'est le costume, mais l'homme

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 380.

« véritable, l'homme nu, que rien n'entrave, et « qui laisse voir chaque pulsation de son sang, « chaque mouvement de ses muscles vigoureux : « en un mot l'homme vrai en général. »

En même temps, Wagner avait aussi cherché l'homme dans l'histoire (1). « Mais là il n'avait « trouvé que des conséquences, des *rapports*. « Là il avait vu l'homme déterminé par ces *rap-* « *ports*, mais jamais tel qu'il pût les déterminer « lui-même. » Et quand il avait voulu trouver le point de départ de tous ces *rapports* « il avait « fallu qu'il remontât jusqu'à l'antiquité grecque. « Là c'était encore dans le mythe qu'il avait « découvert ce point de départ ; c'était seule- « ment dans le mythe que les rapports sociaux « lui étaient apparus sous une forme aussi claire, « aussi plastique que la figure humaine qu'il y « avait trouvée précédemment (2). » « Ainsi donc, « dit Wagner, de ce côté encore ce fut le mythe, « qui, me ramenant à l'homme, me montra en « lui le créateur instinctif de ces *rapports*, qui, « défigurés ensuite par la tradition, sont devenus « les coutumes, les lois sociales, les forces his- « toriques, et ont fini par le dominer et par anéantir « sa liberté. »

Siegfried n'avait charmé complètement Wagner

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 353.
(2) Ibid.

que lorsque, délivré de tous les vêtements dont la poésie du moyen-âge l'a affublé, il lui était apparu « dans sa pure forme humaine. » « C'était « seulement alors, dit-il (1), qu'il avait reconnu « la possibilité d'en faire le héros d'un drame. » Mais à ce moment-là même, les événements politiques portèrent son attention sur Barberousse. En Allemagne, la révolution ne fut pas comme en France, purement libérale et humanitaire, elle fut surtout nationale. En de telles circonstances Wagner dut penser que le grand empereur allemand serait bien mieux compris que son héros mythique. Il esquissa donc le plan d'un drame en cinq actes qui devait comprendre l'histoire de Barberousse depuis la diète de Roncaglia, jusqu'au commencement de sa croisade. Mais ce que Wagner voulait ce n'était pas seulement poser à côté l'un de l'autre un certain nombre de faits saillants. Il voulait faire une œuvre d'art qui réunit en une unité facile à saisir, tout un grand enchainement historique. Aussi avait-il beau remanier son esquisse, jamais il ne pouvait arriver à se satisfaire. Les faits qu'il fallait établir pour placer Barberousse sous son jour véritable, étaient si nombreux qu'ils ne laissaient pas de place pour le drame. « Ainsi, dit Wagner (2), je me trouvai,

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 381.
(2) Ibid., p. 382.

« vis-à-vis de ma pièce, dans la même situation « que mon héros vis-à-vis du monde qu'il voulait « soumettre à sa volonté : accablé par les rap- « ports historiques que je voulais dominer, c'est- « à-dire auxquels je voulais donner la forme, je « ne pus atteindre à mon but, qui était de faire « une œuvre d'art. » Pour arriver à ce dernier résultat, il eût fallu que, « modelant son sujet librement, il employât les procédés du mythe : c'est-à-dire qu'il détruisît l'histoire. » Or ce qu'une telle façon d'agir a de contradictoire, ne pouvait pas lui échapper, car, ce qui constituait, à ses yeux, le caractère propre de Frédéric Ier, c'est justement qu'il était un héros historique. Au reste, Wagner sentait que, du moment où il se décidait à employer la forme mythique, pour qu'elle fût aussi accomplie que possible, il fallait en revenir au mythe véritable, à celui qui est l'œuvre du génie populaire ; car une telle création est au-dessus de la puissance des poètes modernes.

C'est ainsi que Wagner arriva à se convaincre « que *le drame de l'avenir ne devait pas être historique.* » En même temps, il se persuada « *qu'il devait être musical.* »

Ici encore, il ne procéda pas en théoricien ; son opinion ne fut point le fruit de la réflexion, elle découla du sujet qui venait de s'imposer à lui, et du besoin qu'il ressentait de le rendre d'une façon claire et complète. « Aussi longtemps, dit-

« il (1), que je m'occupai de l'esquisse de Barbe-
« rousse, je ne doutai pas un instant qu'il ne
« s'agit uniquement d'un drame récité. J'aurais pu,
« peut-être, avoir l'idée de prendre Frédéric Ier
« pour sujet d'un opéra, à l'époque de ma vie
« où je conçus mon Rienzi; mais maintenant je
« ne me proposais plus d'écrire des opéras, je
« voulais, avant tout, donner à mes conceptions
« poétiques la forme dramatique la plus vivante.
« Il ne pouvait seulement pas me venir à l'esprit
« de faire d'un sujet historique autre chose qu'une
« pièce récitée. Et quand je renonçai à ce sujet,
« je ne le fis nullement sous l'empire de préoc-
« cupations suggérées par le fait que j'étais poëte
« d'opéra et compositeur. L'idée que je ne devais
« pas renoncer à un genre, dans lequel j'étais
« déjà exercé, n'eut aucune influence sur ma dé-
« termination. Je la pris uniquement parce que
« l'expérience m'avait convaincu, que les sujets
« historiques ne conviennent pas au drame....
« J'avais senti qu'ils me mettraient dans l'impos-
« sibilité d'exprimer, ce qu'en me plaçant au
« point de vue purement humain, je concevais
« de plus haut; j'avais senti que l'exposition de
« tous les *rapports*, qui constituent l'histoire, ne
« me permettrait pas de représenter la pure in-
« dividualité humaine, et qu'ainsi je devrais me

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 384.

« contenter de *donner à deviner* la chose es-
« sentielle, la seule, qui m'importât, sans jamais
« pouvoir l'exprimer réellement, et sous une
« forme, que la sensibilité pût saisir. Voilà pour-
« quoi, je rejetai nécessairement, en même temps
« que le sujet historico-politique, la seule forme
« dramatique, qui pouvait lui convenir. Je recon-
« nus qu'une telle forme ne découlait que de ce
« sujet-là même, et ne pouvait être justifiée que
« par lui ; je sentis qu'elle était complètement
« incapable de communiquer à la sensibilité, d'une
« façon efficace, le sujet purement humain que
« j'avais seul en vue maintenant. Ainsi, du mo-
« ment où j'arrivais à la conviction que le sujet
« du drame de l'avenir ne pouvait être emprunté
« à l'histoire ni à la politique, j'avais dû con-
« clure en même temps que sa forme ne devait
« pas être la simple déclamation, insuffisante pour
« mon objet nouveau. » En effet, la parole con-
vient seule à la détermination des faits, mais,
comme sa signification est conventionnelle, elle
ne peut que suggérer les sentiments et les mou-
vements intérieurs qui constituent le fond de
l'âme humaine : la musique seule les exprime.

Wagner affirme que s'il abandonna un sujet
de drame récité, ce ne fut pas parce qu'il ne
voulait pas laisser sans emploi son talent de com-
positeur. Mais il ne veut pas dire par là que la
musique ne fût pour rien dans les conclusions qui
le décidèrent à prendre ce parti. Bien au con-

traire. On se souvient que, jadis à Paris, il appelait la musique son bon ange, parce que ce fut elle, suivant lui, qui, l'arrachant à la critique, l'avait contraint à rester artiste. Au moment où nous sommes arrivés, elle ne lui rendit pas, assure-t-il, un service moins grand : *elle lui apprit à connaître le véritable terrain de la poésie.* Voilà une affirmation qui pourra surprendre. A coup sûr, elle est nouvelle. Nul autre que Wagner n'a pu la proférer. A vrai dire, elle nous conduit au cœur même de notre sujet, car ce qui assigne à cet homme extraordinaire, une place unique parmi les artistes, c'est que seul, il fut à la fois musicien et poëte. Il importe donc de déterminer avec le plus grand soin l'action qu'exercèrent en lui, l'une sur l'autre, la musique et la poésie.

On se souvient que sa première vocation avait été pour la poésie. Ce n'est qu'après avoir écrit un grand drame, et poussé par le désir de lui adjoindre une musique comme celle d'*Egmont*, qu'il résolut de devenir musicien. Mais petit à petit la musique l'emporta sur la poésie. Il écrivit des ouvertures, une sonate, une symphonie, et finalement il devint compositeur d'opéras. « Alors il prit ses sujets dans des œuvres poétiques achevées (1), et dont la forme était déjà le résultat

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 385.

d'un effort artistique ; » ainsi, il s'empara d'une fable de Gozzi, d'un drame de Shakespeare, et enfin d'un roman de Bulwer, sans autre but que d'en faire des libretti d'opéras. — Avec le *Vaisseau Fantôme*, commence une période nouvelle. Sous le coup d'impressions personnelles, reçues directement dans la vie, il devint, lui-même, le poète (1) d'un sujet, qui ne lui était apparu que sous la forme simple et rude d'une légende populaire. « Depuis lors, dans tous ses travaux « dramatiques, il fut, dit-il (2), avant tout poète. « Il ne redevenait musicien qu'après l'achève- « ment de son poème. » Il est vrai qu'il était un poète, qui d'avance, était conscient de l'aptitude musicale qu'il possédait. Mais cette aptitude, il l'avait exercée, alors, à tel point qu'il était absolument sûr de pouvoir l'employer pour réaliser une conception poétique quelle que fût la forme que celle-ci pût prendre.

Auparavant, il avait eu, dit-il (3), à s'approprier la faculté de s'exprimer en musique, comme on apprend une langue. « Quiconque ne pos- « sède pas complètement une langue étrangère, « doit, pour tout ce qu'il dit, prendre en consi-

(1) Wagner dit *ici le poète artistique* par opposition au poète *instinctif*, autour de la légende populaire.

(2) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 386.

(3) Ibid.

« dération les propriétés de cette langue ; pour « s'exprimer d'une façon intelligible, il doit, avant « de parler, penser aux moyens d'expression qu'il « va employer, et régler sur ceux-ci, ce qu'il va « dire. Ainsi, pour chacune de ses communica- « tions, il est contraint de se préoccuper des « règles de la langue dont il se sert. Il ne peut « donc pas exprimer spontanément et tels qu'il « les a dans le cœur, ses sentiments et ses vues. « Il faut qu'il modèle ceux-ci sur un moyen d'ex- « pression dont il n'est pas maître comme il l'est « de sa langue maternelle, dans laquelle, sans « qu'il y pense, sans qu'il le veuille, l'expression « juste lui vient d'elle-même. »

Wagner était donc arrivé à savoir vraiment la musique. Quand il écrivit le *Vaisseau Fantôme* il la possédait comme une langue maternelle. Point n'était besoin pour lui, quand il l'employait, de songer aux moyens d'expression : « elle était entièrement à son ordre, pour expri- « mer ses sentiments et ses vues comme il y « était poussé par l'impulsion intérieure. » « Mais, « observe-t-il (1), on ne parle sans effort et « avec une justesse absolue, une langue, que, « *lorsqu'on s'en est approprié l'esprit* au point « que, sentant et pensant avec elle, on ne veut « exprimer que ce qui peut l'être par elle. Enfin

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 387.

« c'est seulement alors, que naît en nous la fa-
« culté d'élargir l'esprit de cette langue, et d'aug-
« menter en même temps, le nombre des choses
« qu'elle peut exprimer et, naturellement aussi,
« ses moyens d'expression. »

Eh bien, la musique exprime seulement nos sentiments et nos impressions ; elle ne peut en indiquer ni la cause ni l'objet. En un mot c'est un langage pénétrant mais qui ne peut rien préciser. L'extension que sera porté à lui donner le poète, qui, après en avoir fait sa langue, *pensera et sentira* en elle, aura donc nécessairement pour objet l'acquisition du pouvoir de caractériser, ce qu'elle exprime. Forcement il sera conduit à lui adjoindre la parole.

Mais, pour qu'une telle union soit féconde, il faut que le langage musical s'allie avec ce qui, dans le langage parlé, en est voisin, et lui est sympathique. Cette union doit s'effectuer précisément là, où dans le langage parlé lui-même, s'est manifesté le désir invincible d'une expression capable d'agir directement sur la sensibilité. Ceci ne peut dépendre que de la nature du sujet. Il faut que celui-ci soit tel que, du domaine de l'intelligence, il tende à passer dans celui de la sensibilité. Un sujet qui n'est saisissable que pour l'intelligence ne peut être communiqué que par la parole; d'autant plus il se dilate en mouvements d'émotions, en ondes de sentiments, d'autant plus il a besoin d'une expression qui, pour

répondre pleinement à son objet, doit être, finalement, la musique. Ces prémisses une fois posées, la définition de ce que le poëte-musicien doit se sentir porté à exprimer, découle de soi : c'est ce qu'il y a en l'homme de *purement humain, dégagé de toute espèce de convention* (1). — Vous comprenez maintenant par quel secret instinct, Wagner fut conduit, dans sa première œuvre personnelle, sur le terrain de la légende.

Son point de départ avait été la musique ; mais quand elle fut pour lui un moyen d'expression dont il était entièrement maître, comme nous l'avons dit, il devint poëte avant tout. Depuis lors, son but principal fut de compléter ce qu'une conception musicale présente de vague et de flottant. En effet si nous comparons ces trois premiers poëmes, nous reconnaîtrons un progrès constant en ce sens. D'abord l'idéal poursuivi par ses héros, se précise de plus en plus. Le *Hollandais* aspire à la mort, qui le délivrera d'une vie sans joie : son but est purement négatif. Tannhæuser cherche l'amour : amour sensuel dans les bras de Vénus, ensuite amour platonique comme celui de Dante pour Béatrix. Enfin ce que désire Lohengrin, c'est une vraie femme, qui, comme celles de la terre quand elles sont complètes, soit à la fois *Vénus*

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 388.

et *Béatrix*. D'autre part, on peut dire aussi que dans ces différents poèmes, du terrain vague de la légende, nous nous rapprochons graduellement de celui de l'histoire. Le *Vaisseau Fantôme* se passe on ne sait quand. Dans *Tannhæuser* la *Wartbourg* et les mœurs de ses habitants comportent une certaine date historique. Enfin dans *Lohengrin* nous voyons apparaître un empereur d'Allemagne, et nous le trouvons au moment où il va entreprendre une guerre contre les Hongrois. « Quiconque, dit Wagner (1), observera attenti-
« vement mes trois premiers poèmes, verra que
« ce qui, dans le *Vaisseau Fantôme* n'est encore
« indiqué que par un contour très lointain et très
« vague, prend dans *Tannhæuser* et finalement
« dans *Lohengrin* une détermination de plus en
« plus précise, une forme de plus en plus sûre.
« Acquérant ainsi le pouvoir de me rapporter de
« plus en plus directement à la vie véritable,
« je devais à une époque et dans des circons-
« tances déterminées, en venir au point où s'of-
« frirait à moi un sujet comme *Barberousse* qui
« m'obligeât à renoncer à l'expression musicale.
« Mais ce fut justement ici que j'arrivai à la
« conscience de la nécessité artistique du pro-
« cédé que jusque-là j'avais employé inconsciem-
« ment. En effet, ce sujet qui m'avait fait complé-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 389.

« tement oublier la musique m'apprit à reconnaître « ce qui constitue le véritable sujet poétique : « car je constatai que, là où j'avais dû laisser « mes facultés musicales sans emploi, il m'eût « fallu aussi subordonner à la spéculation politi- « que, les facultés poétiques que j'avais acquises, « et par conséquent renier ma nature artistique « en général. Et ce fut précisément au même « moment, que les événements extérieurs me « firent reconnaître l'opposition qui existe entre « la vie historico-politique et celle qui découle « de la pure nature humaine. Aussi, quand, en « pleine connaissance de cause et avec toute ma « volonté, j'abandonnai *Frédéric*, pour qui je « m'étais alimenté à la vie politique plus que je « ne l'avais jamais fait, et que j'entrepris *Sieg-* « *fried*, pour faire plus exactement et avec plus « de sûreté ce que je voulais, j'entrai dans une « période nouvelle et définitive de mon dévelop- « pement d'artiste et d'homme : *celle de la vo-* « *lonté consciente* de poursuivre la voie complé- « tement nouvelle, dans laquelle j'étais entré, « poussé par une nécessité inconsciente, et qui « me conduisait comme homme et comme artiste « vers un monde nouveau. »

III.

FORME DU DRAME DE WAGNER

RÉVOLUTION ET EXIL

La forme du drame de Wagner — Comment elle s'est dégagée graduellement de celle de l'opéra — Les motifs dominants — Wagner n'a pas procédé en destructeur systématique des formes de l'opéra. Etant poète, il a obéi au besoin qui s'imposait à lui de donner à ses conceptions poétiques la forme qu'elles commandaient — La mélodie — Comment Wagner est arrivé à l'originalité mélodique — La mélodie et le vers moderne — Insuffisance rythmique de celui-ci — Siegfried et le vers allitéré — La *Mort de Siegfried* et l'*Anneau du Nibelung ;* comment Wagner est arrivé à écrire une trilogie — Situation désespérée — Découragement — *Jésus de Nazareth* — Lutte suprême — Wagner est exilé — Un ami providentiel !

Nous connaissons maintenant, au moins d'une façon générale, le drame musical de Wagner. Nous savons sous quelles influences et au milieu de quelles alternatives il a pris naissance et s'est développé. Il nous reste à en indiquer la forme,

et à montrer comment elle s'est substituée petit à petit à celle de l'opéra.

La forme de l'opéra n'est pas déterminée par le drame : elle ne répond pas à son allure mouvementée, et elle ne le recouvre pas en entier. Les divisions en sont données, non par l'acte ni par la scène, mais par l'air. Or l'air est dérivé de la chanson populaire : la poésie lyrique s'allie donc naturellement avec lui ; mais, pour lui associer le langage dramatique, il a fallu faire à celui-ci une telle violence que Voltaire a pu dire très justement : « Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante. » Comment Wagner eût-il pu conserver de telles formes, quand, *devenu poète avant tout*, son but fut, non plus d'écrire des opéras, mais de composer de bons drames ? Nécessairement, aux contours artificiels et arbitraires que la routine seule pouvait justifier, devaient se substituer ceux qui découlent du drame lui-même.

Cette substitution s'opéra d'autant plus aisément que le drame de Wagner, ayant pour base une conception musicale, devait naturellement aussi commander une forme musicale. En effet ce qui distingue le drame légendaire du drame historique, c'est qu'il a pour point de départ, non pas une donnée compliquée que la parole seule peut exposer, mais quelques mobiles du cœur humain dont l'expression naturelle est dans la musique. Enfin au lieu de présenter une quantité

de faits accumulés les uns sur les autres, il consiste presque uniquement dans le développement à la fois large et fin, des motifs essentiels de l'action. Ceux-ci ayant pour expression des thèmes musicaux, leur développement entraîne naturellement celui de ces thèmes eux-mêmes (1).

Quand Wagner se fut bien rendu compte que de son drame lui-même, naissait une forme musicale qui en était le complément nécessaire, il ne put plus avoir seulement l'idée « de la rompre ou de l'entraver, pour y introduire arbitrairement et violemment des airs, des duos et des chœurs (2). » Mais il n'en arriva là que graduellement. On se souvient que lorsqu'il composa le *Vaisseau Fantôme*, ce fut un hasard qui lui fournit pour la première fois l'occasion d'appliquer ce procédé. Ayant écrit d'abord la ballade de Senta, qui est une image condensée du drame, sans en avoir conscience, il y avait jeté les germes thématiques de toute la musique. Quand, ensuite il se mit à composer l'opéra lui-même, ces thèmes lui revinrent à l'esprit, évoqués par les situations qui leur avaient donné naissance. Ils tendaient à se développer conjointement avec elles; et Wagner affirme (3)

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 391-393.
(2) Ibid., p. 391.
(3) Ibid., p. 394.

que s'il eût obéi à son impulsion secrète, il n'eût pas composé d'autres motifs. Mais il était encore trop imbu des préjugés régnants pour céder à une semblable tentation. A côté de ces développements thématiques, on trouve dans le *Vaisseau Fantôme* et même encore dans *Tannhauser* de véritables morceaux d'opéras. Ce n'est que peu à peu que le tissu musical qui était l'émanation du drame, étendant et resserrant ses mailles, est arrivé à chasser tout élément étranger. Ainsi, Wagner n'a pas procédé, « en réformateur systématique, » à la destruction des formes de l'opéra (1). Non, il s'est pénétré de plus en plus de son idéal dramatique, et quand celui-ci lui apparut assez clairement pour qu'il en vit les contours se dégager de ceux que lui suggérait l'habitude, ceux-ci s'évanouirent comme une vision, qui, née des brouillards de la pensée, n'a pas de réalité.

De la même façon que s'est modifiée la forme générale de l'opéra, s'est aussi modifiée pour Wagner, la mélodie elle-même. « Je me souviens, « dit-il (2), que pendant la période absolument « musicale de ma jeunesse, je me demandais sou- « vent comment je pourrais bien m'y prendre « pour trouver des mélodies vraiment originales. « A mesure que je modelai ma musique de plus

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 392.
(2) Ibid., p. 395.

« en plus sur le sujet poétique lui-même, tout « souci à cet égard se dissipa petit à petit, « jusqu'à ce que finalement j'en fusse totalement « délivré. » Dans ses premieres œuvres, en effet, il s'était borné « à imiter la mélodie *traditionnelle* ou *moderne*, à laquelle il s'efforçait de donner un caractère personnel par des artifices de rhythme et d'harmonie (1). » Ce fut à partir du *Vaisseau Fantôme* qu'il commença à échapper à l'influence de la mélodie d'opéra « dont l'oreille moderne est, dit-il (2), comme imprégnée. » En revanche, dans cet ouvrage, il fit quelques emprunts à la mélodie populaire, qui se distingue de la première par son rhythme incisif. Dans la ballade de Senta, dans le chœur des fileuses et dans celui des matelots, elle était à sa place et fait très bon effet. Mais là où les personnages du drame expriment leurs sentiments, il ne pouvait plus être question d'une semblable mélodie. Là, Wagner sentit le besoin de rendre musicalement le discours lui-même (3), ou du moins ce que celui-ci contient de directement perceptible pour la sensibilité. La mélodie lui parut devoir naître des paroles, et être telle qu'elle attirât l'attention non pas sur elle-même, mais sur les sentiments qu'elle avait

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 395.
(2) Ibid.
(3) Ibid., p. 396.

à exprimer. C'est sous l'empire de ce besoin, ressenti de plus en plus vivement, que peu à peu, il s'écarta des procédés traditionnels. Au lieu de viser à la mélodie, il en vint à la laisser naître des vers, auxquels il s'efforça de donner toute la puissance d'action sur la sensibilité, dont ils peuvent être susceptibles. Ce fut de ce côté qu'il rencontra les difficultés les plus grandes. Elles provenaient de l'insuffisance du vers moderne, « dont le rhythme est, dit-il, purement imaginaire (1). » Quand sous l'empire du sentiment musical, il éprouvait le besoin de donner à sa mélodie une forme rhythmique, il était obligé de l'emprunter à l'air d'opéra, pour la greffer ensuite sur ses vers, d'une façon plus ou moins artificielle. Si au contraire l'expression du langage poétique le captivait au point qu'il ne pût concevoir en dehors d'elle sa mélodie, celle-ci se trouvait privée de presque tout caractère rhythmique. « Dans ce dernier cas, « dit-il, j'avais le sentiment d'avoir été plus « consciencieux et d'avoir mieux atteint au but « que lorsque, pour animer ma mélodie, j'y avais « introduit un rhythme artificiel. » C'est donc à ce parti qu'il s'arrêta dans *Lohengrin*. Comme nous l'avons déjà vu, il s'efforça, dans cet ouvrage, de suppléer à ce qu'il perdait en mouvement rhythmique, par un accompagnement harmonique

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 397.

à la fois plus riche et plus expressif. Mais le résultat qu'il obtint de la sorte ne pouvait le satisfaire complétement. Il était trop foncièrement musicien pour se résigner au sacrifice d'un élément aussi important que le rhythme.

Instinctivement, il en chercha le principe dans le vers, dans le langage lui-même. « Ici encore « je réussis, dit-il (1), et cela non pas en reve- « nant sur mes pas, mais en poursuivant réso- « lument la voie dans laquelle j'étais entré, voie « dont le trait distinctif est que je ne m'occu- « pais pas — comme presque tous les musiciens « modernes — de la forme, mais que je me lais- « sais déterminer par la matière poétique. » En effet, ce fut lorsque, écrivant le poëme de *Siegfried*, il songeait, non à la musique, mais à son héros, que, par la force du besoin qu'il ressentait de faire parler celui-ci d'une façon conforme à son caractère, il trouva cette versification bien rhythmée qui jusque-là lui avait fait défaut.

Comme nous l'avons vu déjà, Siegfried, c'est l'homme primitif, l'homme de la nature, c'est l'homme, dit Wagner (2), qu'Elsa lui avait révélé. Pour Siegfried, en effet, l'amour n'est pas, comme pour Lohengrin, chose voulue, chose cherchée ; il aime tout naturellement, parce que son âme est brûlante et parce que son sang bout. Afin de con-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 399.
(2) Ibid.

quérir Brunehilde la Walkyrie, il n'hésite pas à se jeter dans un feu ardent. Et certes, la vierge fougueuse, qui n'est rien de moins qu'une incarnation de la foudre, a connu dans ses bras toutes les ivresses de l'amour. Mais quand il est loin d'elle et qu'une jeune belle apparaît à ses yeux, il oublie complétement Brunehilde, tant il lui est impossible de résister à l'instinct naturel, qui pousse l'homme vers la femme présente, quels que puissent être les engagements qu'il a déjà pris. La vie est en lui dans toute sa sève primitive; c'est un flot débordant, auquel il ne peut ni ne veut résister: il va où elle le porte, ou plutôt il ne fait qu'un avec elle, il en est la manifestation immédiate et complète. Par là il est inconstant, mais par là aussi, il est héros. Sa force et son courage sont si grands que la trahison seule pourra triompher de lui. Enfin, si aucune considération morale (1) ne l'empêche de se livrer à l'amour une fois qu'il l'a conçu, d'autre part il suffira qu'il sache qu'il a intérêt à faire une chose pour qu'il ne la fasse pas, alors même

(1) Siegfried, dans le drame de Wagner, n'oublie Brunehilde que parce que Goutroune lui a fait boire un philtre d'oubli. A prendre les choses au pied de la lettre, Siegfried n'est donc pas coupable. Mais qui ne voit que le philtre d'oubli n'est que la *représentation sensible* de ce qui se passe en un homme auquel une femme en fait oublier une autre!

qu'il y va de sa vie. Afin de n'être pas taxé d'avarice, il allait donner à des jeunes filles l'anneau du Nibelung, mais il apprend que par là il conjure un danger mortel : aussitôt il se décide à garder le joyau périlleux et marche joyeusement au-devant de la mort.

En somme chaque action de cet homme, chaque mouvement de ses muscles, chaque pulsation de son sang, ne sont que l'épanouissement même de la vie. « Comme il agit et se meut, dit Wag-« ner (1), il devait aussi parler. Impossible que « notre vers imaginaire et sans corps pût suf-« fire ici. La rime ne pouvait faire illusion et « dissimuler l'absence de toute charpente osseuse, « à défaut de laquelle le vers moderne flotte ça « et là comme une matière molle et flasque. Il « m'eût fallu abandonner Siegfried si je n'avais « eu à mettre dans sa bouche d'autre vers que « ceux-ci. Ainsi je dus songer à une autre mé-« lodie *du langage*. Mais à vrai dire, je n'eus « pas à y songer, je n'eus qu'à me décider, car « à la source mythique primitive, où j'avais « trouvé Siegfried, l'homme juvénilement beau, « je trouvai aussi, naturellement, le langage par-« lant pour les sens, le seul dans lequel cet « homme pût s'exprimer. C'était le vers, dont « jadis le peuple lui-même s'était servi, quand il

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VI, p. 400.

« était poète, le vers allitéré dans lequel l'ac-
« cent véritable du langage est le principe rhyth-
« mique le plus naturel, le plus vivant, le plus
« varié et le plus expressif. »

Voilà le point le plus contestable du système de Wagner, point tout secondaire en vérité, et qui peut être omis sans que le reste en ait à souffrir le moins du monde. Il est vrai que la rime n'est qu'un ornement, un grelot attaché au bout du vers. Elle en marque la fin ; mais elle n'en constitue pas l'organisme. Quand une poésie est chantée, on ne perçoit pas la rime. Alors elle est nuisible ; car elle enlève au poète sans compensation, une partie de sa liberté. Mais n'en peut-on pas dire autant de l'allitération ? Elle a sur la rime cet avantage qu'étant dans le corps même du vers elle peut servir à en marquer le rhythme. Mais son emploi soutenu est, même en allemand je crois, plus embarrassant que celui de la rime, et quand les vers sont mis en musique, on ne la perçoit guère plus que celle-ci. Reste à savoir, si le vers allitéré est suggestif pour le musicien, s'il peut l'inspirer d'une façon heureuse. Wagner, l'affirme. Pour lui, l'allitération n'est rien moins que la force génératrice du langage (1) ; et fécondée par celle-ci la musique

(1) Jusqu'ici les adversaires de Wagner, du moins en France et en Italie, se sont contentés pour la plupart, de

atteint à une richesse et à une variété infinies. Il ne m'appartient pas de prononcer d'une façon absolue. Mais, si, comme Wagner, je suis convaincu que le langage est pour le musicien une source d'inspiration inappréciable, je pense que le principe en réside dans le rhythme expressif de la phrase, et dans le choix heureux des voyelles et des consonnes, bien plus que dans leur similitude.

Le poëme de la *Mort de Siegfried* fut écrit pendant l'été de 1848. Ce drame n'est rien autre

lui lancer des quolibets et des injures sans le discuter, sans même l'avoir lu. Rien n'est plus injuste, car alors même qu'on n'est pas de son avis, il faut reconnaître que les bases sur lesquelles s'appuient ses opinions, sont toujours intéressantes. Ainsi son système de versification allitérée repose sur toute une théorie du langage. D'abord, suivant lui, l'homme n'a exprimé que ce qu'il sentait et pour cela les voyelles expressives ont suffi. De fait il est rare qu'une interjection contienne une consonne. Plus tard, le besoin d'indiquer la cause déterminante d'une sensation a suggéré la consonne. En effet celle-ci exerce sur la voyelle qu'elle accompagne une sorte de pression, dans laquelle on peut retrouver l'image de celle que produit sur notre sensibilité tel ou tel objet. A l'origine le langage aurait consisté en une sorte de chant accompagné de gestes qui durent naturellement lui donner une forme rhythmique. Ainsi prirent naissance des espèces de mélodies dont les radicaux les plus anciens sont les restes décolorés. Des syllabes imitatives ou expressives plusieurs fois répétées auraient été le premier moule de la phrase, qui fut ensuite le produit de l'esprit d'analyse. Si, par exemple,

chose (1) que le *Crépuscule des Dieux*, troisième partie de l'*Anneau du Nibelung*. Wagner n'avait

---

pour figurer un fleuve on s'est d'abord contenté d'imiter son murmure en chantant, il a suffi de donner aux différentes parties de ce chant une valeur propre, pour avoir la phrase : *le flot du fleuve fluide, fuit.* — Du moment qu'on admet que l'alliteration est ainsi le principe générateur du langage, il faut conclure que l'emploi en doit être facile, du moins dans une langue mère. Bien plus la recherche des mots qui font alliteration doit conduire aux tours de phrase les plus naturels. Et si une telle recherche n'aboutit pas, cela indique que la pensée est moderne, et ne convient pas à un sujet comme *Siegfried*. A un autre point de vue, Wagner pouvait dire avec raison que, par ce procédé, le langage est conduit jusqu'aux limites mêmes de la musique, car non seulement il met en relief l'expression directe des mots, mais il lie dans une phrase l'objet déterminé à l'objet déterminant, d'une façon que l'oreille saisit sans le concours de l'intelligence.

(1) Du moins la différence qu'il y a entre les deux versions est légère. D'abord, dans le *Crépuscule des Dieux*, Wagner a pu se dispenser d'exposer ce que les pièces précédentes ont fait connaître ; ensuite il a rendu la conclusion plus tragique. Dans la *Mort de Siegfried* les dieux ne périssent pas, ils sont rachetés par le sacrifice de Brunhilde. De ceci, il résulte que dans le *Crépuscule des Dieux*, au début, le chant des Nornes est plus mouvementé, et à la fin du premier acte, la scène toute lyrique entre le chœur des Walkyries et Brunehilde, est devenue une scène très dramatique. Une seule Walkyrie supplie Brunehilde de faire en faveur du dieu Wotan leur père, un sacrifice léger, mais auquel, dans son exclusivisme de femme amoureuse, elle se refuse. C'est ce qui la perd.

alors aucunement l'idée de composer une trilogie. Il y fut conduit plus tard, par les mêmes raisons qui l'avaient poussé à faire apparaître sur la scène Diane, dans *Iphigénie*, et Vénus et le convoi funèbre d'Elisabeth, dans *Tannhæuser*. La *Mort de Siegfried* supposait des antécédents nombreux, qu'il avait dû se contenter de faire connaître par des récits. Sentant le besoin de *réaliser* complétement son sujet il écrivit une autre pièce, *Siegfried jeune;* mais celle-ci terminée il restait encore beaucoup d'antécédents qui n'avaient pu y prendre place. Il composa encore une autre pièce, la *Walkyrie,* et un grand prologue, l'*Or du Rhin;* ce qui fait en tout quatre pièces. Il aurait bien pu en écrire une cinquième, car entre l'*Or du Rhin* et la *Walkyrie,* bien des choses se passent qu'il a dû faire raconter. Mais un opéra en quatre soirées, c'est déjà long; il fallait bien s'arrêter. — N'anticipons pas. — Pour le moment, ce que nous tenons seulement à faire observer, c'est que, si Wagner a écrit une trilogie, forme insolite de nos jours, il en fut de cette innovation comme de toutes les autres : elle fut, non pas la conséquence d'un dessein prémédité, mais le résultat naturel de la nécessité qui s'imposait à lui de donner au sujet sur lequel sa pensée s'était fixée, la forme qu'il réclamait.

En 1848, Wagner écrivit seulement le poëme de la *Mort de Siegfried*, pendant son séjour d'été à la campagne; puis il en resta là. Entre

sa propre situation et celle du héros joyeux qui s'épanouit librement sous le soleil, il y avait alors un contraste trop grand pour qu'il fût en état de lui donner la vie musicale. Tout en effet allait de mal en pis pour Wagner. Son *Lohengrin* était achevé depuis plusieurs mois, et il ne semblait pas y avoir d'espoir qu'il pût être représenté. Pour faire entendre au moins le beau final du premier acte, il avait dû se résigner à le donner dans un concert. On peut se figurer quel sacrifice ce fut pour lui de faire exécuter une page aussi dramatique par des chanteurs immobiles et en toilette de soirée! Depuis son installation à Dresde pareille chose ne lui était pas arrivée. Le *Vaisseau Fantôme* et *Tannhæuser* n'avaient pas eu de succès, mais au moins avaient-ils eu les honneurs de la rampe. En même temps que la situation de Wagner empirait, tout espoir d'y trouver remède s'évanouissait. Non seulement son projet de réorganisation du théâtre n'avait pas été pris en considération, mais le manuscrit lui avait été retourné couvert d'annotations ironiques. Enfin il devenait évident que la révolution n'apporterait pas dans la société les grands changements qu'il en avait attendu. « Jamais, écri-« vait-il (1), je ne me suis intéressé aux événe-« ments politiques qu'autant que j'y voyais la

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 377.

« révolte de la pure nature humaine contre le « formalisme politique et juridique. Un cas criminel avait pour moi le même intérêt qu'une « action politique : et toujours mes sympathies « étaient pour le parti opprimé, pour le parti « souffrant, sans qu'aucune idée politique *cons-* « *tructive* y pût rien changer. » Ce qu'il avait donc espéré de la révolution, ce n'était rien moins qu'une régénération sociale. Il s'était figuré que, faisant table rase de tout ce qu'il y a de conventionnel dans nos lois et dans nos usages, elle allait ramener la société à la vérité de la nature humaine. C'était là précisement ce qu'il avait fait pour l'opéra. Il devait penser que, accomplie dans les esprits, une réforme semblable, lèverait tous les obstacles qui s'opposaient à l'intelligence de son œuvre. L'intérêt n'était pourtant pas, certainement, son mobile dominant. S'il eût désiré avant tout le succès, plutôt que de l'attendre d'une révolution, il l'aurait cherché directement, en s'efforçant de complaire au public. Ce qui avait déterminé sa voie artistique, c'était l'énergie qu'avaient en lui les sentiments naturels au cœur humain. Telle était aussi la source du besoin qu'il ressentait, dans la vie, d'un retour à la nature.

Malheureusement, la révolution fut en Allemagne presque esxclusivement politique et nationale. Wagner chercha à lui imprimer un mouvement plus conforme à ses vues. A cet effet, il prononça un grand discours dans le *Dresdener Vaterlands-*

vereine. Cette démarche n'eut aucun succès. Les gens avisés qui étaient à la tête des différents partis le traitèrent d'artiste visionnaire et d'esprit creux. De son côté il ne les jugea pas beaucoup plus favorablement. Il en vint alors, dit-il, à la conviction que la force qui pourrait accomplir la révolution, ne serait pas l'intelligence des politiques (1), mais l'impulsion instinctive des gens naïfs en qui l'action de la nature n'est pas paralysée par les combinaisons arbitraires de la pensée.

C'est là en somme la théorie de l'évolution naturelle : théorie hautement philosophique, mais qui n'avait rien de consolant pour Wagner. Ce qui distingue en effet l'évolution de la révolution, c'est qu'elle procède avec la plus extrême lenteur. Avant qu'elle eût fait subir à la société la transformation qu'il jugeait nécessaire, il avait le temps de mourir ou tout au moins de prendre bien des années. En ce qui le concernait personnellement, la conviction à laquelle il venait d'arriver, équivalait donc à la perte de toute espérance. Il se trouvait au milieu d'une société qui ne pouvait pas le comprendre et dont la rénovation était si lointaine, qu'autant valait n'y pas songer. Pour éviter de nouveaux déboires et de nouvelles tortures, il n'avait qu'un parti à pren-

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 379.

dre : se retirer en lui-même et jouir tout seul de son génie (1). Mais pour l'artiste, surtout pour le poëte dramatique dont les créations n'arrivent à la vie que sur la scène, c'est là le suicide, l'anéantissement volontaire ! Cette idée s'empara de lui à tel point qu'il sentit le besoin d'en faire une œuvre d'art. Il chercha un sujet de drame qui pût la réaliser complétement : alors ses yeux se portèrent sur Jésus. « Quand j'étais do-
« miné, dit-il, par le désir de faire surgir l'homme
« de la nature, l'homme vrai, j'étais remonté
« aux sources et j'avais trouvé Siegfried. Etant
« arrivé maintenant à la conviction que mon
« désir était irréalisable, et que, dans une société
« comme celle-ci, il n'y avait de salut pour moi
« que dans l'anéantissement, je remontai aussi
« jusqu'à la représentation typique d'une telle
« situation, jusqu'à Jésus de Nazareth. » C'est dire qu'il n'envisagea pas le fils de Marie avec les yeux d'un croyant. Il ne vit pas en lui un Dieu descendu sur terre pour y mourir, mais au contraire un homme vraiment homme qui voudrait vivre. Malheureusement les sentiments naturels ont en lui une telle force qu'il ne peut vivre s'il ne leur donne libre cours, et le monde qui l'entoure est celui des scribes et des pharisiens. Il voudrait anéantir l'hypocrisie et établir

(1) Voir p. 123 et suivantes.

sur terre le *royaume des cieux* ; mais il reconnait que cela lui est impossible. Alors il marche au-devant de la mort, non pas certes parce qu'il a du goût pour elle, mais parce que c'est pour lui le seul moyen d'échapper à une agonie prolongée. Il y avait là certainement l'idée d'un beau drame. Mais deux raisons empêchèrent Wagner de la réaliser. Premièrement la difficulté qu'il y aurait à faire accepter un Jésus aussi différent de celui qu'on adore dans nos églises, ensuite la certitude qu'un tel drame serait interdit par la censure jusqu'au moment où la société aurait subi un changement tel, qu'il eût perdu toute actualité (1).

Alors Wagner laissa là tout travail artistique, pour se jeter en désespéré dans la politique extrême. M. Edouard Genast, régisseur du théâtre de Weimar, raconte qu'il fut conduit par lui dans une taverne hantée par des gens dont les barbes hérissées et les chapeaux pointus étaient vraiment inquiétants pour un conservateur.

La révolution en était arrivée au point où il n'y avait plus de compromis possible : de deux choses l'une, il fallait ou revenir complétement au passé ou rompre complétement avec lui. « Je n'avais « pas le choix, dit Wagner (2) ; dans une telle

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 404.
(2) Ibid., p. 406.

« alternative, je ne pouvais pas ne pas tourner « résolument le dos à une société à laquelle, j'a- « vais, en réalité, cessé d'appartenir depuis long- « temps. » Quand, après la dissolution du Parlement Saxon, le peuple de Dresde se souleva, Wagner était avec lui, et quand les troupes prussiennes parvinrent à réprimer l'insurrection un moment victorieuse, il dut fuir en toute hâte. Il avait perdu la position qui le faisait vivre, il avait brisé son avenir ; et pourtant, c'est la joie dans le cœur qu'il s'éloignait de Dresde. « Je ne puis « comparer, dit-il (1), à rien, le sentiment de « bien-être qui me pénétra, quand je me sentis « libre d'une foule de désirs martyrisants et « toujours inaccomplis, libre du milieu où ces « désirs avaient été ma seule, ma consumante « pâture. Quand, proscrit, je ne me vis plus « forcé à aucun mensonge, quand j'eus rejeté « derrière moi toutes les espérances qui me liaient « à ce monde maintenant vainqueur, et que, moi « l'artiste, je pus lui crier haut et sans ambage, « à ce monde si hypocritement soucieux de l'art « et de la culture, que je le méprisais du plus « profond de mon cœur, que dans toutes ses « veines il n'y avait pas une seule goutte de « sang artistique, et que de lui ne pourrait « jamais sortir ni décence, ni beauté véritables :

(1) *Gesammelte Schriften*, t. IV, p. 406.

« alors pour la première fois de ma vie, je me « trouvai libre, sain, joyeux quoique je ne susse « pas où je devais aller le jour suivant pour « pouvoir respirer l'air du ciel. »

C'est là une explosion d'enthousiasme qui probablement eût été suivie de retours amers, si à ce moment-là, il n'avait eu le bonheur de trouver un ami, un ami *véritable*, qui, grand artiste et homme d'initiative, fit pour répandre son œuvre en Allemagne plus qu'il n'aurait pu faire lui-même. Cet ami, c'est Liszt, qui précisément en 1849 mit fin à sa carrière de virtuose et prit la direction du théâtre de Weimar. « Son « but, dit M. Francis Hueffer (1), était de se « faire l'avocat de la génération nouvelle, en « faisant exécuter les œuvres qui, écrites sans « égard pour le succès avaient peu de chance « d'être représentées. » Peu de temps avant l'émeute de Dresde, il avait monté *Tannhæuser* avec grand succès. Quand Wagner dut fuir de Saxe, c'est donc Weimar qui lui apparut comme le lieu ami où il pourrait se refugier. Là, le jour même où il apprit que sa position était désespérée et qu'il lui fallait quitter l'Allemagne en toute hâte, il assista à une répétition de *Tannhæuser* sous la direction de Liszt. « Je fus

(1) *Dictionary of music and musicians*, edited by G. Grove, t. II, p. 146.

« surpris, dit-il (1), de retrouver en lui un se-
« cond moi-même ; ce que j'avais senti quand
« j'avais conçu cette musique, il le sentait en la
« faisant exécuter ; ce que je voulais dire quand
« je l'avais écrite, il le faisait entendre. Chose
« merveilleuse ! Au moment où je devenais un
« exilé sans foyer, je trouvais, grâce à l'amour
« d'un ami aussi rare, le foyer que jusque-là
« j'avais tant cherché pour mon art, sans jamais
« pouvoir le découvrir. »

(1) *Gesammelte Schriften*, t. VI, p. 413.

FIN DU PREMIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.

Profession de foi d'un français. . . . Page 7

Allemagne et France — Le génie français.

INTRODUCTION.

L'inspiration - Le Génie 29

Qu'est-ce qu'un artiste? — La politique et l'artiste — L'inspiration — L'artiste absolu et l'artiste poëte — Le génie — Le génie n'est connu ni pendant la vieillesse ni pendant la jeunesse des sociétés, mais seulement pendant leur maturité — C'est l'apparition de la pure conscience humaine dans un monde devenu conventionnel — Une vieille légende — Wagner et Rousseau — Wagner et Taine.

PREMIÈRE PARTIE.

I. — *Éducation anarchique* 41

La famille Wagner — Le grand père de Richard — Son père — Ses frères et sœurs — Goût gé-

néral pour le théâtre — Mort de M. Wagner — Madame Wagner se remarie avec le comédien Geyer — Quelques mots sur Geyer — Mort de Geyer — Richard Wagner entre à le *Kreuzschule* — Études classiques — Le *Freischütz* et Weber — Première passion musicale — Le maître de piano — « *On ne fera jamais rien de ce garçon-là!* » — Un concours poétique — *Wagner décide qu'il sera poète* — Le grand drame. Quarante morts et des revenants! — Retour à Leipzig — La *Nikolaischule* — Humiliation et dégoût des études classiques — Apparition de Beethoven — Wagner essaie d'apprendre l'harmonie en huit jours — *Il décide qu'il sera musicien* — Le professeur d'harmonie — « *On ne fera jamais rien de ce garçon-là!* » Dorn — L'ouverture aux coups de timbales — La révolution de 1830 — Wagner homme politique — Il entre à l'université et s'abandonne à la débauche.

II. — *Wagner devient artiste* - Les Fées - La Défense d'aimer . . . . . Page 55

Études sérieuses — Une sonate, une ouverture et une symphonie — Voyage à Vienne et à Prague — *La Noce* — Succès aux concerts du *Gewandhaus* — Laube — Séjour à Würzbourg — *Les Fées* — Retour à Leipzig — Wagner mélomane — La *Défense d'aimer* — Les deux pôles du génie de Wagner.

III. — *Wagner chef-d'orchestre en province* - Rienzi. 79

Magdebourg — Wagner directeur de musique — Il devient un excellent chef-d'orchestre — *Lestocq* — Faillite du théâtre — La police et la *Défense d'aimer* — Celle-ci se transforme en *Novice de*

Palerme — Première et seconde représentation — Derrière les coulisses: la défense d'aimer.... d'un mari — Jugement de la *Neue Zeitschrift für musik* — Vaines tentatives pour faire représenter la *Défense d'aimer* à Leipzig — Un père respectable — Voyage à Berlin — Une représentation de *Fernand Cortez* sous la direction de Spontini — Mariage de Wagner — Kœnigsberg — Riga — Deux ouvertures — *Une famille d'ours* — Wagner s'aperçoit qu'il fait de la musique *à la Adam* — Eveil de la conscience artistique — *Rienzi.*

Deuxieme Partie.

I. — *Paris - Lutte pour l'existence* . . Page 95

Départ pour Paris — Voyage par mer. Tempêtes — Le *Vaisseau Fantôme* — Londres — Boulogne — Visite à Meyerbeer. Sa bonté — Portrait de Wagner à vingt-six ans — Premières impressions de Paris — Premières tentatives pour se faire connaître — La *Défense d'aimer* à la Renaissance — Encore une faillite — Wagner veut se faire patronner par les chanteurs à la mode — Quatre romances françaises — Premières déceptions — Wagner prend la plume pour protester au nom de l'école française contre l'envahissement de la musique italienne — L'art n'a pas de patrie! — Wagner et les hommes célèbres qu'il connut à Paris: Halévy, Auber, Berlioz, Scribe, Heine, Liszt — Ses impressions sur nos théâtres: L'Opéra-Comique, l'Opéra, les Italiens — Rubini — Une représentation de *Don Giovanni* — Wagner vaudevilliste — Misère — Meyerbeer arrive — Le *Vaisseau Fantôme* à l'Opéra — Nouvelle et dernière déception.

II. — *Révolte - Wagner critique - De* Rienzi *au* Vaisseau Fantôme . . . . Page 119

Wagner est réduit à écrire des *arrangements* et des articles de journaux — Il arrange pour le piano la *Favorite* — Revolte — Développement intérieur : de *Rienzi* au *Vaisseau Fantôme ;* de l'esprit critique au sentiment musical — L'artiste et le public — L'artiste et le virtuose — Dans une société, comme la nôtre, le véritable artiste, s'il est sans fortune, ne peut trouver ses moyens de subsistance, qu'à la condition de renoncer à son art — *La Fin d'un Musicien à Paris* — La colère se transforme en compassion — Retour aux premières adorations musicales — Le *Freischütz* à Paris — Désir de la patrie — Les musiciens allemands — Rêveries sur la musique : ce qu'elle exprime ; sa véritable nature — De l'ouverture — Le drame musical — Première vision de l'œuvre d'art de l'avenir.

III. — *Le* Vaisseau Fantôme - Manfred *ou* Tannhæuser ? 137

Wagner abandonne l'esquisse du *Vaisseau Fantôme* à Léon Pillet — Meudon — Un vieux légitimiste — Les maîtresses du roi et un piano bâtard — Composition du *Vaisseau Fantôme* — Wagner est-il encore musicien ? — Etat de son esprit — La légende du *Vaisseau Fantôme :* Ulysse, le Juif errant et le *Hollandais* — Wagner et le *Hollandais* — Ce qu'est Senta — Le *Vaisseau Fantôme :* lunette et binocle ; la mélodie ; retour au point de vue de Gluck ; les motifs dominants ; comment Wagner fut amené à les employer. L'artiste et le philosophe. Pas de femmes ! Héroïsme de l'artiste. Il est devenu poète. — *Rienzi* est accepté à Dresde et le *Vaisseau Fantôme*, à Berlin — Utilité des

voyages à Paris — Les directeurs des théâtres allemands et Wagner à la *première* de la *Reine de Chypre* — Nouveaux *arrangements* — Etude de l'histoire d'Allemagne — *Manfred* ou *Tannhœuser?* — Retour en Allemagne — La Wartbourg.

Troisième Partie.

I. — *Wagner chef-d'orchestre à Dresde* - Tannhæuser . . . . . Page 159

L'Opéra de Dresde — Son personnel — Tichatscheck — M.me Schrœder Devrient — Génie dramatique et défauts de cette grande artiste — L'Intendant royal — Le public de Dresde — Voyage à Teplitz — Plan de *Tannhœuser* — Succès de *Rienzi* — Wagner est nommé chef-d'orchestre au théâtre royal — Première représentation du *Vaisseau Fantôme* — Wagner, Gluck, Weber et Berlioz — Le succès du *Vaisseau Fantôme* ne se maintient pas — Premières attaques de la critique — La *Cène des Apôtres* — Encore la Schrœder Devrient — Défaillance — Un bon conseil — Crise morale d'où est sorti *Tannhœuser* — Wagner et Tannhæuser — Spohr — Le *Vaisseau Fantôme* à Riga — Wagner ne compose plus pour le public, mais pour ses amis — Avantage qu'il y trouve — Spontini à Dresde — Preuve d'amitié qu'il donne à Wagner — Le retour des cendres de Weber — Un fait psychologique curieux — Dispositions dans lesquelles Wagner achève *Tannhœuser* — *Tannhœuser* et les opéras de Spontini et de Weber — Beautés de cet ouvrage.

II. — *Première idée des maîtres chanteurs* - Lohengrin . . . . . Page 193

Voyage en Bohême — Dispositions joyeuses — Première idée des *Maîtres Chanteurs* — La joie se change en ironie — Abandon des *Maîtres Chanteurs* — Première idée de *Lohengrin* — La légende; son origine; Jupiter et Sémélé — Première représentation de *Tannhæuser* — Insuccès — Désespoir — Wagner se convainc que les habitudes du public rendent l'intelligence de ses œuvres impossible — Il cherche un protecteur; démarche auprès du roi de Prusse: « Arrangez *Tannhæuser* pour musique militaire! » — Exécution de la *symphonie avec chœurs;* grand succès; influence bienfaisante — Wagner commence le poème de *Lohengrin* — Critique d'un ami — Lohengrin est-il un égoïste? — Wagner est sur le point de changer le dénouement de *Lohengrin* — Défense de *Lohengrin : Lohengrin*, tragédie de l'artiste moderne; *Lohengrin* et *Antigone* — La forme dans *Lohengrin ;* encore un pas en avant; beautés de la musique — Ce qu'Elsa apprend à Wagner — Un peu de philosophie allemande: l'égoïsme masculin et la sensibilité féminine; l'artiste et le peuple — Le drame musical de Wagner: sa grandeur et ses défauts.

Quatrième Partie.

I. — *Dernière crise - Projet de réforme du théâtre* 231

Rencontre avec Spohr — Reprise de *Tannhæuser* — Représentation d'*Iphigénie en Aulide* — Modifications que Wagner apporte à cet opéra : il

en modernise l'instrumentation. Exigences de l'art dramatique. Wagner change simultanément la conclusion d'*Iphigénie en Aulide* et celle de *Tannhæuser*. Faut-il le blâmer? — Il voudrait être tout à son *Lohengrin* — Besoin d'argent — *Rienzi* à Berlin. Une parole malheureuse. Insuccès — Mort de la mère de Wagner — *Dernière crise*. Wagner se convainc de la nécessité d'une réforme du théâtre — Les théâtres modernes — Leurs défauts. Les princes ont cherché vainement à y remédier. Il faut une régénération sociale — La révolution de 1848 — Wagner croit l'heure venue — Son projet de réforme du théâtre.

II. — *Dernier conflit - Formation de l'idéal* . 253

Dernier conflit entre le drame historique et le drame légendaire. Cette fois il s'agit en même temps de décider entre le drame récité et le drame musical — L'homme dans le mythe: Siegfried. L'homme dans l'histoire: Frédéric Barberousse — Raison pour laquelle Wagner donne d'abord au dernier la préférence — Raison pour laquelle il l'abandonne — *La véritable matière de l'œuvre d'art, c'est le mythe;* sa forme est le *drame musical* — Influence réciproque qu'exercèrent l'une sur l'autre les facultés poétiques et musicales de Wagner — D'abord la musique devient sa *langue maternelle* — Ensuite il tend à déterminer de plus en plus ce qu'elle exprime — Ainsi, il arrive jusqu'au point où, la parole seule suffisant, il devrait renoncer complétement à la musique — Il s'aperçoit qu'en ce cas il devrait aussi subordonner à la spéculation politique ses facultés de poète. En même temps il croit découvrir, dans la réalité même, que la vie historico-politique est en opposition avec celle qui découle de la nature humaine —

Ces trois faits le rendent conscient de l'idéal qu'il avait poursuivi jusque-là, poussé par une nécessité inconsciente.

III. — *Forme du drame de Wagner - Révolution et exil* . . . . . Page 269

La forme du drame de Wagner — Comment elle s'est dégagée graduellement de celle de l'opéra — Les motifs dominants — Wagner n'a pas procédé en destructeur systématique des formes de l'opéra. Étant poète, il a obéi au besoin qui s'imposait à lui de donner à ses conceptions poétiques la forme qu'elles commandaient — La mélodie — Comment Wagner est arrivé à l'originalité mélodique — La mélodie et le vers moderne — Insuffisance rythmique de celui-ci — Siegfried et le vers allitéré — La *Mort de Siegfried* et l'*Anneau du Nibelung ;* comment Wagner est arrivé à écrire une trilogie — Situation désespérée — Découragement — *Jésus de Nazareth* — Lutte suprême — Wagner est exilé — Un ami providentiel !

BINDING SECT. SEP 29 1970

ML
410
W1N88
v.1
Music

Noufflard, Georges
Frédéric
Richard Wagner

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 04 01 08 004 0